

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El *Persiles* : una imagen o mil palabras
La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela
de Cervantes

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro López Lizana

Director

Ángel García Galiano

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

**La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última
novela de Cervantes**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR:

Patricia Lucas Alonso

Director
Dr. D. Ángel García Galiano

Madrid 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Patricia Lucas Alonso _____,
estudiante en el Programa de Doctorado Estudios Literarios _____,
de la Facultad de Filología _____ de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras? La éfrasis y otros procedimientos visuales
en la última novela de Cervantes

y dirigida por: Dr. D. Ángel García Galiano

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 21 de junio de 2019

Fdo.: Patricia Lucas

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?
La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Agradecimientos

La realización de esta tesis ha sido, como su propio objeto de estudio, un trabajo largo y peregrino. Por eso, en primer lugar, quiero agradecer el apoyo y acompañamiento de Ángel García Galiano, director de la tesis, durante todo el proceso. También agradezco al resto de profesores del Máster en Estudios Literarios, y a su programa de doctorado, la atención y apoyos recibidos, así como la apertura de diferentes caminos de investigación.

En un ámbito más personal, quiero agradecer a Daniel Hernández su apoyo constante, diario y cercano, que siempre es el más valioso. Sin él no hubiera sido posible abordar esta tesis que concluyo ahora con un niño en brazos. Y a ti, pequeño Julián, todavía tan lejos de este mundo de tesis y doctorados, gracias también por tu paciencia infantil, que me ha concedido las treguas necesarias para terminar este trabajo.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Patricia Lucas Alonso

Director: Dr. Ángel García Galiano

Índice

Resumen.....	9
Abstract.....	13
Antecedentes e introducción.....	19
El <i>Persiles</i> en los prólogos cervantinos.....	19
Objeto y objetivos de la tesis.....	25
Metodología y recursos.....	28
I. EL <i>PERSILES</i> : EL MÁS MALO O EL MEJOR DE LOS LIBROS DE CERVANTES.....	31
1. ¿De qué trata el <i>Persiles</i> ? El amor y el viaje en la historia de unos fingidos peregrinos.....	31
2. Estructura narrativa y relatos intercalados.....	38
3. El <i>Persiles</i> dentro de la crítica cervantina.....	50
4. Sobre la fecha de composición.....	62
II. LO VISUAL EN EL <i>PERSILES</i> : FUENTES, INFLUENCIAS Y MODELOS.....	69
1. RETÓRICA, POÉTICAS Y TÓPICOS.....	70
1.1 Cervantes y el tópico clásico <i>ut pictura poesis</i>	70
1.2 Vista o lección: teorías de la imagen dentro del <i>Persiles</i>	75
1.3 Descripciones y écfrasis en las retóricas antiguas.....	78
1.4 Elementos visuales en la oratoria y las poéticas áureas.....	84

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

2. MODELOS NARRATIVOS.....	91
2.1 Novelas griegas, relatos lucianescos y libros de caballerías.....	91
2.3 El género bizantino en el Siglo de Oro.....	115
3. PALABRA E IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO.....	124
3.1 Emblemas, teatros, magia, astrología y procedimientos analógicos.....	124
3.2 Un arte de imágenes que hablan.....	129
III. LA ÉCFRISIS ARTÍSTICA Y OTROS PROCEDIMIENTOS VISUALES EN EL <i>PERSILES</i>	135
1. Clasificación de las descripciones y écfrosis del <i>Persiles</i>	135
2. La écfrosis artística.....	139
2.1 Écfrosis pictórica.....	140
2.1.1 Los retratos de Auristela: la pintura y el amor.....	142
2.1.2 El lienzo peregrino: la verdad y las mentiras.....	153
2.1.3 Hipólita la Ferraresa o la pintura tentadora.....	158
2.2 Écfrosis escultórica.....	168
2.2.1 Las tres imágenes en una de las dos ermitas.....	172
2.2.2 Los exvotos del monasterio de Guadalupe.....	176
2.2.3 Imágenes de la Piedad.....	194
2.3 Écfrosis arquitectónica.....	203
2.3.1 Cuevas y grutas: el espacio habitable en tierras nórdicas.....	206
2.3.2 Las dos ermitas.....	230
2.3.3 Monasterios vistos o cantados.....	237
2.2.4 Las iglesias de Roma: San Pablo y no San Pedro.....	242
3. Otras écfrosis, descripciones y procedimientos visuales.....	246
3.1 Ciudades, paisajes y astros.....	248
3.1.1 Describe Argel si es cierto lo que dices: el falso lienzo peregrino....	251
3.1.2 ROMA-AMOR: ¿capital del catolicismo?.....	254
3.1.3 El paisaje y la écfrosis geográfica.....	259
3.2 Vestuarios, fiestas y teatros.....	267

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrosis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

3.2.1 Disfraces y prendas mágicas.....	267
3.2.2 Puestas en escena.....	270
3.3 Sucesos insólitos y seres extraordinarios.....	272
3.4 Imágenes emblemáticas, sueños y profecías.....	279
IV CONCLUSIONES:.....	291
1. <i>El Persiles</i> : un tejido de écfrasis y referencias visuales.....	291
2. A golpe de vista: simultaneidad e impacto de las imágenes artísticas.....	293
3. Écfrasis de lo ideal, pero dentro de lo verosímil.....	296
4. La propuesta estética de Cervantes en el <i>Persiles</i> : nuevas perspectivas para la crítica.....	299
IV CONCLUSIONS (English version).....	303
1. The <i>Persiles</i> : a network of ekphrasis and visual references.....	303
2. At a glance: simultaneity and impact of artistic images.....	305
3. Ekphrasis of the ideal but according to verisimilitude.....	308
4. The aesthetic proposal of Cervantes in the <i>Persiles</i> : new perspectives for criticism.....	310
Coda.....	315
Índices y bibliografía.....	317
Ilustraciones y nota sobre sus fuentes.....	317
Bibliografía (orden alfabético).....	319

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Resumen

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

-Introducción: El *Persiles* supone un reto interpretativo por su complejidad estructural, ligada a una evidente riqueza de elementos visuales y descriptivos. La valoración de este texto cervantino ha sido oscilante a lo largo del tiempo. A pesar del éxito inicial y de la recepción favorable del siglo XVIII, durante el siglo XIX empiezan a gestarse visiones críticas de la obra cuya sombra se proyecta hasta finales del siglo XX, cuando la historia septentrional vuelve a ser objeto del interés cervantista. El abandono de las poéticas de corte realista, y la mayor atención prestada a la interpretación de los elementos visuales en las obras narrativas, abre el campo de estudio en el que se inscribe esta tesis. En ella, mediante el análisis de la écfrasis y otros elementos descriptivos, se pretende evidenciar el manejo por parte de Cervantes, en el *Persiles*, de una poética de la ficción en la que los elementos visuales cobran un papel protagonista.

-Síntesis, objetivos y resultados: La écfrasis, entendida tanto en el sentido amplio de las retóricas antiguas, como en el contemporáneo, limitada a la descripción de obras de arte, se hace presente en el *Persiles* en numerosas ocasiones a lo largo del relato. El análisis de este tipo de elementos, su visión en el contexto de la cultura retórica y artística de la época, así como su clasificación, resultan imprescindibles a la hora de interpretar el texto cervantino. En el caso concreto de las descripciones referidas a obras de arte, que serán objeto de especial estudio dentro de la tesis, el *Persiles* muestra, además, la asimilación cervantina de algunas de las principales discusiones artísticas del momento y la explotación de sus posibilidades narrativas en su historia de peregrinos.

La presente tesis doctoral se propone abordar el estudio en el *Persiles* de la écfrasis y los recursos visuales, especialmente en la descripción de obras de arte, con el propósito último de desentrañar el posicionamiento poético cervantino respecto a

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

lo visual, en su última entrega narrativa. Para ello se han fijado los siguientes objetivos: (1) Establecer un marco interpretativo de los elementos visuales del *Persiles* que atienda al contexto retórico, a las fuentes del texto y a la cultura visual de la época. (2) Evaluar el potencial interpretativo de este marco en el examen de las écfrasis presentes en el texto, especialmente en el caso de las referidas a objetos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos. (3) Identificar las potencialidades narrativas de los elementos visuales que Cervantes emplea en el *Persiles*, para desentrañar así la poética de la ficción, especialmente atenta a lo visual, que maneja en el texto. De esta manera, se pretende contribuir a una interpretación de la obra que, superando enfoques de raíz decimonónica, sea capaz de valorar adecuadamente en su contexto temporal las innovaciones presentes en el último texto cervantino.

Con el propósito de alcanzar estos objetivos la tesis se ha estructurado en tres bloques que abordan las siguientes cuestiones. En primer lugar se realiza una caracterización general de la obra y del estado de la crítica referida a ella. La temática amorosa del texto y su condición de libro de peregrinos se relaciona con la presencia de écfrasis y elementos visuales. Se atiende también aquí a la cambiante valoración de la crítica y al debate, aún abierto, sobre su fecha de composición que, a su vez, guarda relación con la diferente interpretación del *Persiles* como una obra unitaria o bien un texto escindido en dos mitades.

La segunda parte se adentra en el marco teórico y cultural en el que se inscriben los elementos visuales del *Persiles*, con especial atención a la retórica, las fuentes y modelos del texto y la cultura visual de la época. Se estudia la relación entre artes plásticas y escritura a través del tópico *ut pictura poesis*. Se señalan también las reflexiones sobre la relación entre palabra e imagen que se incluyen en el propio texto cervantino. Y, finalmente, se aborda el tratamiento que las descripciones y los elementos visuales de la escritura recibían en las retóricas antiguas, en las poéticas áureas y en la oratoria, en la que se empleaban estos recursos con la finalidad de emocionar y conmover al auditorio.

En esta segunda parte se aborda también el estudio de las fuentes y modelos narrativos del texto, especialmente en lo referente al tratamiento de las descripciones

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

y los elementos visuales. Se tendrá en cuenta la influencia explícita de *Las etiópicas* de Heliodoro y la relación con otras novelas griegas, así como con relatos lucianescos e incluso libros de caballería. Se aborda también en esta parte de la tesis el estado del género bizantino en el Siglo de Oro, sus obras más destacadas y las posibles relaciones del texto cervantino y sus descripciones con otras obras coetáneas insertas en la misma tradición genérica, especialmente con *El peregrino* en su patria de Lope de Vega. La segunda parte de la tesis concluye poniendo en relación el mundo descriptivo del *Persiles* con la cultura visual del Siglo de Oro, que dibuja un rico contexto de relaciones entre palabra e imagen a través del mundo de los emblemas, el teatro y también de la teoría pictórica y la orientación emotiva que adoptan en esa época una buena parte de las artes plásticas.

La tercera parte del trabajo recopila, clasifica y estudia los diferentes pasajes ecfrásticos y descriptivos que aparecen en el *Persiles*. En el caso de las obras de arte, a las que se ha prestado una especial atención, se clasifican en función de su cualidad pictórica, escultórica o arquitectónica. Pertenecen al primer grupo elementos como el retrato de Auristela, el lienzo peregrino o las pinturas del gabinete de Hipólita la Ferraresa. En ellos se advierte la sugerencia cervantina sobre la diferencia platónica entre ideas y copias sensibles y se explota la capacidad narrativa de las imágenes capaces de condensar en un único objeto, y de manera simultánea, las peripecias de los protagonistas.

En cuanto a los conjuntos escultóricos y arquitectónicos, se atiende a la gradación de espacios que aparecen en la novela, de las cuevas y grutas de los primeros capítulos, llegamos al templo de San Pablo de Roma, pasando por ermitas, en las que se describen diferentes imágenes, o monasterios, como el de Guadalupe, que aparece poblado de exvotos. En estos casos se aprecia en la descripción cervantina la búsqueda de efectos emotivos y de creación de imágenes simbólicas más allá del retrato fiel de los lugares por los que discurre el viaje de los peregrinos. Para concluir el repaso a las écfrasis y elementos visuales de la novela, se señalan también otros pasajes descriptivos, referidos a ciudades, paisajes, vestuarios, fiestas, seres extraordinarios o sueños. La variedad y riqueza de estas imágenes nos advierte

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

de la amplitud del propósito cervantino, que dirige su mirada con la misma intensidad a todo tipo de elementos, tanto vistos, como leídos o imaginados.

El estudio de las écfrasis y los procedimientos visuales en el *Persiles* ha arrojado los siguientes resultados, presentados en la cuarta parte del trabajo: (1) A lo largo del texto se aprecia la repetición de diferentes motivos visuales que van dando lugar a un tejido de apariencia simbólica, cuya interpretación no es unívoca, en línea con la típica ambigüedad cervantina. Las isotopías visuales de este tejido son un recurso importante a la hora de dotar de unidad estructural a una historia que parece discurrir por múltiples meandros. (2) La referencia a numerosos objetos artísticos aprovecha la simultaneidad de la percepción visual y su capacidad de impacto y conmoción, tanto de los personajes como de los lectores, para aumentar el efecto emotivo de lo narrado. (3) Las écfrasis cervantinas, a pesar de intentar inscribirse dentro de lo verosímil siguiendo las recomendaciones de las retóricas de raíz aristotélica, no son descripciones de lo real, sino más bien imágenes ideales. Se pretende con ellas sorprender, conmover e invitar al lector a complacerse en un mundo repleto de referencias visuales.

Conclusiones: La propuesta estética de Cervantes en el *Persiles*, más que a la explicación del mundo real a través símbolos o imágenes, parece tender a la creación de un mundo simbólico plagado de elementos visuales y écfrásticos en los que abundan las correspondencias, simetrías y referencias. Al plantear esta propuesta estética, Cervantes parece buscar que el placer lector se encuentre en la identificación de los motivos que se repiten o la búsqueda de relaciones, muchas veces paradójicas, entre ellos. Este hecho explicaría las múltiples y divergentes lecturas de las que ha sido objeto la obra y la dificultad que ha encontrado la crítica a la hora de fijar una interpretación alegórica clara y compartida a lo largo del tiempo.

A pesar de tratarse de un libro de peregrinos, el propósito cervantino no responde al interés de una mirada descriptiva atenta a lo real. Las écfrasis y los elementos visuales, si bien se pretenden encuadrar dentro de lo verosímil, no se dirigen hacia la reproducción de lo que se ve, sino a la creación de un entramado visual que contribuye a la cohesión textual de la novela. Ocurre en el texto narrativo

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

lo que suele suceder con mayor frecuencia en las obras líricas, en las que las redes de isotopías visuales constituyen una parte fundamental de la estructura, sin que el texto parezca establecer un significado unívoco de cada una de ellas.

Las ékfrasis serían, por tanto, parte de una poética de la ficción conscientemente empleada en el texto, que invita al placer lector a través de la sorpresa, la conmoción y la paradoja visual. ¿Es una obra seria o un libro de entretenimiento?, se pregunta la crítica. La falta de un claro sentido alegórico global de la obra no ha de entenderse como demérito. El *Persiles* es todo lo serio que pueden llegar a ser los textos ficcionales, que ponen en pie un mundo propio e invitan al lector a maravillarse y sorprenderse con lo que pueden llegar a ver en este universo.

Abstract

The *Persiles*: a picture or a thousand words?

The ekphrasis and other visual procedures in the Cervantes' last novel

-Introduction: The *Persiles* is an interpretative challenge due to its structural complexity, linked to an evident wealth of visual and descriptive elements. The evaluation of this Cervantes' text has been oscillating over time. Despite the initial success and favorable reception of the eighteenth century, during the nineteenth century the academic criticism changes. It is developed then a point of view whose shadow is projected until the late twentieth century, when the book returns to an important place in the studies of Cervantes. The abandonment of realistic poetics, and the greater attention given to the interpretation of visual elements in narrative, open the field of study in which this thesis is inscribed. In it, through the analysis of the ekphrasis and other descriptive elements, it is intended to show the management by Cervantes, in the *Persiles*, of a poetics of fiction in which the visual elements take a leading role.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

-Synthesis, objectives and results: The ekphrasis, understood as general description, as it is said in ancient rhetorics, but also in the contemporary sense limited to the description of works of art, is present in the *Persiles* on numerous occasions throughout the story. The analysis of this type of elements, their vision in the context of the rhetorical and artistic culture of the time, as well as their classification, are essential when interpreting this Cervantes' text. Descriptions referring to works of art will be studied with special interest in the thesis, in this specific case, the *Persiles* shows the Cervantes assimilation of some of the main artistic discussions of the moment and the exploitation of their narrative possibilities in its history of pilgrims.

The present doctoral thesis aims to study the use of ekphrasis and visual resources in the *Persiles*, especially in the description of works of art. The ultimate purpose is to reveal the poetic position of Cervantes about visual elements in his last book. The following objectives have been set with this idea: (1) Establish an interpretative framework of the visual elements of the *Persiles* that takes into account the rhetorical context, the sources of the text and the visual culture of the time. (2) Evaluate the interpretative potential of this framework in the examination of the ekphrasis present in the text, especially in the case of those referring to pictorial, sculptural and architectural objects. (3) Identify the narrative potential of the visual elements that Cervantes uses in the *Persiles*, to reveal the poetics of fiction, especially attentive to the visual, which he handles in the text. In this way, the thesis tries to surpass nineteenth-century approaches and interpret in its temporal context the innovations present in the latest Cervantes' text.

In order to achieve these objectives the thesis has been structured in three blocks that address the following issues. In the first place, there is a general characterization of the work and the state of the criticism referred to it. The role of love as principal theme of the text and its status as a pilgrim book are related to the presence of ekphrasis and visual elements. It is also studied here the changing assessment of criticism and the debate, still open, about its date of composition, related to the different interpretations of the *Persiles* as a unitary work or a text split into two halves.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

The second part studies the theoretical and cultural framework in which the visual elements of the *Persiles* are inscribed, with special attention to the rhetoric, the sources and models of the text and the visual culture of the time. The relation between arts and writing is studied through the topic *ut pictura poesis*. It is also discussed here the explicit reflection on the text about the relation between word and image. And, finally, it is addressed how the descriptions and the visual elements of the writing were treated in the ancient rhetorics, in the poetics of the time and in oratory, in which visual elements were used to move the audience.

This second part studies also the sources and models of the text, especially regarding to descriptions and visual elements. Among them, we can find the explicit influence of Heliodorus and his *Aethiopica*, but also different Greek novels, Lucian's tales and even cavalry books. In this part of the thesis is addressed the relation of the *Persiles* with the Byzantine genre in the Spanish Golden Age, especially with some of its most outstanding works, like Lope de Vega's *El peregrino en su patria*. The second part of the thesis concludes by relating the descriptions in the *Persiles* with the visual culture of the Spanish Golden Age, that created a rich context of relations between word and image through emblems, theater and also artistic theory, all of them characterized by an emotional orientation.

The third part of the work collects, classifies and studies the different ekphrasis and descriptive passages that appear in the *Persiles*. In the case of works of art, which receive special attention in this work, they are classified according to their pictorial, sculptural or architectural quality. Elements such as the portrait of Auristela, the pilgrim canvas (*lienzo peregrino*) or the paintings of the cabinet of Hipólita la Ferraresa belong to the first group. In them we can observe the suggestion of a Platonic difference between ideas and sensitive copies. Cervantes also takes advantage of images to condense in a single object, and simultaneously, the vicissitudes of the protagonists.

As for the sculptural and architectural ensembles, it is studied the gradation of spaces that appears in the novel. From the caves of the first chapters, we come to the temple of Saint Paul in Rome, passing through hermitages which different sculptures

inside, or monasteries such as Guadalupe, which appears populated by votive offerings. In these cases, the Cervantes' description is full of emotive effects and symbolic images, and far from the faithful portrayal of the real places visited by the pilgrims. To conclude the review of the ekphrasis and visual elements of the novel, other descriptive passages referring to cities, landscapes, costumes, parties, extraordinary beings or dreams are also included. The variety and richness of these images warns us of Cervantes' purpose, since he uses with the same intensity all kinds of elements: viewed, read or imagined ones.

The study of the ekphrasis and the visual procedures in the *Persiles* has offered the following results, presented in the fourth part of the work: (1) Throughout the text we can see the repetition of different visual motifs that creates a network of symbolic appearance, whose interpretation is not only one, in line with the typical Cervantes ambiguity. This visual isotopies are an important resource to provide structural unity to a story that seems to flow through multiple meanders. (2) The reference to numerous artistic objects takes advantage of the simultaneity of the visual perception and its capacity of emotional impact, on characters and readers, to increase the effect of the text. (3) The Cervantes' ekphrasis tries to be plausible, following the recommendations of Aristotelian rhetorics. Nevertheless they are not descriptions of reality, but ideal images. The aim is to surprise, to move and invite the reader to a world full of visual references.

-Conclusions: The aesthetic proposal of Cervantes in the *Persiles*, more than an explanation of the real world through symbols or images, tries to create a symbolic world full of ekphrasis and visual elements, rich in correspondences, symmetries and references. In this aesthetic proposal, the reader's pleasure is found in the identification of recurring motifs or the search for relations, sometimes paradoxical, between them. This fact would explain the multiple and divergent interpretations that the work has received and the difficulty that the criticism has found when establishing a clear allegorical interpretation.

Despite being a book of pilgrims, the descriptions in the *Persiles* does not look attentive to reality. The ekphrasis and the visual elements, although looking for

verisimilitude, are not focused on the reproduction of what is seen, but on the creation of a visual framework that contributes to the textual cohesion of the novel. It happens here something more frequent in lyrical works, in which the networks of visual isotopies, without a univocal meaning, is a fundamental part of the structure.

The ekphrasis would be, therefore, part of a poetics of fiction consciously employed in the text, in which the reader will find the pleasure in surprises, commotions and visual paradoxes. Is it a serious work or an entertainment book? The lack of a clear global allegorical sense of the work does not have to be seen as a problem. The *Persiles* is as serious as all the fictional texts can be. They create an own world and invite the readers to marvel and be surprised by all that they can see in this universe.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Antecedentes e introducción

El *Persiles* en los prólogos cervantinos

Dos personas se encuentran, conversan y se despiden de camino a una ciudad, así se resume brevemente el prólogo del *Persiles*. Ya no es don Quijote, sino el propio Cervantes el que cabalga hacia su destino en un rocín pasilargo, un destino que físicamente es Madrid, pero que, como los personajes del prólogo intuyen, es también la propia muerte. Le acompaña sobre la borrica un estudiante admirador de su obra, el joven le dedica algunos elogios que el autor rechaza con modestia. Charlan brevemente y sus caminos se separan, uno entra por el puente de Toledo y otro por el de Segovia. Ahí tenemos el camino, el encuentro y la conversación, algunos de los elementos clave del *Quijote*, pero también del *Persiles*. Como tantos otros personajes de la historia septentrional, el estudiante que se encuentra con el protagonista del prólogo es una aparición fugaz, no volveremos a saber más de él en toda la obra y, sin embargo, aparece minuciosamente caracterizado:

Esperámosle y llegó sobre una borrica un estudiante pardal, porque todo venía vestido de pardo: antiparas, zapato redondo y espada con contera, valona bruñida y con trenzas iguales; verdad es que no traía más de dos, porque se le venía a un lado la valona por momentos, y él traía sumo trabajo y cuenta de enderezarla. (*Persiles*, prólogo¹)

Se trata de una serie de pinceladas sobre su atuendo que, para el lector áureo, eran capaces de dibujar una imagen viva del personaje. Sin embargo, para el lector contemporáneo ajeno a los usos en el vestir de la época, las referencias resultan menos claras. El tiempo transcurrido ha puesto distancia entre nosotros y las connotaciones ligadas a esas prendas de ropa y enseres. Intuimos la capacidad cervantina de crear imágenes en esa breve nota pero, a la vez, se hace evidente que para desentrañar las alusiones más sutiles es necesario emplear las claves de época,

1 Se ha manejado la siguiente edición del texto: Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz (Madrid: Cátedra, 2004).

entender las connotaciones. Se trata de un fenómeno que se repetirá a menudo en los numerosos elementos descriptivos que aparecen en el *Persiles*.

En la historia septentrional se suceden las apariciones de personajes, las visitas a lugares, las descripciones de obras de arte, de objetos o de sueños y, en una buena parte de los casos, las dificultades interpretativas van más allá del manejo de un vocabulario ahora en desuso, como era el caso del estudiante pardal. Su descripción no es distinta a la de otros personajes cervantinos, lo que la singulariza es su aparición en el prólogo que, en cierto modo, actúa como una miniatura, un apunte concentrado de lo que ocurrirá en el resto de la historia. El estudiante, al igual que muchos de los personajes con los que se irán cruzando los protagonistas del relato, queda caracterizado en una breve interacción y fundamentalmente en una imagen.

El prólogo del *Persiles* muestra el final de un viaje y es, a la vez, la despedida del propio Cervantes que, al decir adiós al estudiante, parece dirigirse también a sus lectores. Más que como presentación de la historia septentrional, el texto funciona como epílogo a su vida y a su obra. No están aquí las reflexiones autoriales o la mención a posibles referentes literarios del *Persiles*, para encontrarlos hay que ir a buscar a sus otras obras, será en otros prólogos donde se deje entrever el plan narrativo del autor en sus últimos años, sus preferencias genéricas o su interés por el modelo griego de Heliodoro.

Cervantes dedica las últimas energías de su vida a su obra literaria. Intenta terminar en una carrera contra el tiempo los libros que ya había empezado a escribir o a imaginar y que poco a poco nos ha ido presentando en los prólogos de las obras que publicaba. El último de los textos que sale a la luz es el *Persiles*, escrito en unas horas que, según se cuenta en su prólogo, parecen ya casi robadas a la muerte. En el tintero, nos explica en la dedicatoria al conde de Lemos, se quedan «ciertas reliquias y asomos de *Las semanas del jardín* y del famoso *Bernardo*» y esa segunda parte de *La Galatea* que tantas veces anunció desde que, siendo joven, publicara la primera.

La continuación de la ficción pastoril se quedó en promesa, aunque podemos imaginar el ambiente bucólico del libro a partir de su primera entrega. Sobre la naturaleza de las otras dos obras mencionadas, únicamente podemos hacer conjeturas

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

¿colección de novelas cortas, ficción cortesana, épica en prosa de tema caballeresco²? Muchas eran las opciones que podía barajar Cervantes al final de su vida, muchos los proyectos ya imaginados y poco los días por delante. No sabemos cuál hubiera sido el siguiente libro en ser abordado por su pluma, pero lo que sí sabemos es cual fue el último: el *Persiles*.

Cuando Cervantes, consciente por su edad de la finitud de la vida, tuvo que elegir entre todas las opciones para continuar su obra narrativa tras publicar el *Quijote*, dio prioridad al género bizantino, en el que los elementos visuales cobran especial relevancia. En los prólogos de las obras que ya habían ido saliendo a la luz, y donde se evidencia claramente la traída y llevada mezcla de vida y literatura, el autor nos ha ido presentando su plan literario, los proyectos que ocupan el final de sus días y que, con posterioridad, serán el motivo de su fama en el mundo de las letras. En esos textos introductorios no solo prologa cada una de las obras en cuestión, sino que anticipa, valora y opina sobre el resto de sus proyectos en marcha. Sorprende, sobre todo si se compara con la espontaneidad generalmente atribuida a la pluma cervantina, la exactitud con la que el autor va cumpliendo el programa literario que se ha trazado para sus últimos años. Exactitud, eso sí, en el anuncio de sus futuras obras, aunque no siempre en el plazo de tiempo que prevé para realizarlas. En 1613, cuando presenta las *Novelas Ejemplares* realiza el siguiente anuncio.

2 En su edición del *Persiles* (ibíd. p. 117), Carlos Romero Muñoz señala que «A juzgar por el título, las *Semanas* habrían podido constituir una colección de novelas cortas, ligadas entre sí al modo del *Decamerón*, por una tenue trama externa o bien por un simple “marco”». En cuanto al *Bernardo*, se pregunta: «¿Era -o mejor dicho, habría podido llegar a ser- una novela larga, tal vez de tipo “cortesano”? ¿Se trataba de una tentativa (anterior o posterior a la constituida, a su manera por el propio *Persiles*) de poema épico en prosa, en esta ocasión dedicado a tratar una materia que, para la época, eran tan histórica como legendaria: las gestas del Bernardo más “famoso” de España, el del Carpio? El lector es dueño de fantasear a su gusto». Sobre este mismo asunto, Lucía Megías señala: «son muchos los campos literarios donde [Cervantes] quiere dejar su huella (la poesía épica, con el *Bernardo*, o, de nuevo, la pastoril, con la segunda parte de *La Galatea*..., que nunca llegaron a publicarse); pero entre todos ellos se decanta por dar fin a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, dentro del género narrativo más prestigioso y culto del momento: la novela bizantina». José Manuel Lucía Megías, «Escribir es vivir: la vida literaria de Madrid de Cervantes», en *La Corte de las Letras. Miguel de Cervantes y el Madrid de su época* (Madrid: Imprenta municipal, 2016), 35. La mezcla de realidad y ficción, tan típica de Cervantes, e incluso del propio cervantismo, se adentra casi en el terreno de lo imaginario al tener que abordar el estudio y análisis de estas obras no escritas.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza y luego las *Semanas del jardín*. (*Novelas Ejemplares*, prólogo³)

Dos años más tarde insiste en presentar el mismo plan de trabajo literario en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*: «Don Quijote de la Mancha queda calzadas las espuelas en su *Segunda parte* para ir a besar los pies a V. E. [...] Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros⁴». En el *Viaje del Parnaso*, publicado en 1614 declara: «Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique / para dar a la stampa el gran *Persiles*, / con que mi nombre y obras multiplique» (IV, vv. 46-48). Pareciera que el texto está a punto de salir, pero la siguiente obra en ser publicada es otra. En 1615, sale a la luz, por fin, la segunda parte del *Quijote* y el autor ya se atreve a poner fecha, «dentro de cuatro meses», a la publicación del *Persiles*.

Con esto le despedí y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses; *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible. (*Quijote* II, dedicatoria al conde de Lemos⁵)

Por si esta afirmación no ha sido suficiente, Cervantes repite dentro de esta segunda parte del *Quijote* el aviso en el prólogo al lector: «Olvídeseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*». Sabe que escribe contra reloj, en un tiempo de descuento que ya va intuyendo como insuficiente para sacar a la luz todo lo que tiene en mente. No serán cuatro meses lo

3 En el caso de las *Novelas ejemplares* se ha manejado la siguiente edición: Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid: Castalia, 1987).

4 Para las *Ocho comedias*, *La Galatea* y el *Viaje del Parnaso* las citas se han tomado de: Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Sigismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías*, ed. Florencio Sevilla Arroyo (Madrid: Editorial Castalia, 1999).

5 Las citas del *Quijote* se han tomado de esta edición de la obra: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1994). También se ha manejado como edición de referencia: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico (Madrid: Alfaguara, 2004).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

que tarde en acabar el *Persiles* y no parece que en 1615 el libro estuviera ya tan finalizado como nos dice el autor. Su mente avanza en sus proyectos literarios más rápido que su pluma, pero finalmente la historia septentrional acabará llegando, eso sí, *in extremis*. El prólogo de la obra se fecha el 19 de abril de 1616, días antes de la muerte de Cervantes.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional, que este es el título completo de la obra, fue un proyecto madurado a lo largo de los años, anunciado en diversas ocasiones y estimado por su autor. Un libro atrevido, que pretende competir con los clásicos, más concretamente con Heliodoro. Una obra que Cervantes, o al menos así dicen unos supuestos amigos utilizados como recurso para no perder la discreción y la prudencia en el elogio a la propia escritura, considera un extremo de bondad. Un texto que, sin embargo, ha quedado eclipsado, y a la vez salvado por el *Quijote*, para el lector contemporáneo.

Sin el *Quijote*, parece más que probable que el *Persiles*, y el propio Cervantes, no tendrían la atención crítica que se les dispensa actualmente. En ese sentido el hidalgo salva a los héroes de novela bizantina de caer en el olvido; pero, por comparación, los sitúa en un lugar que no siempre es el mejor para los personajes literarios: el de objeto de estudio de la crítica o la historia de la literatura. El lector que llega al *Persiles* buscando la riqueza de los personajes quijotescos, y se encuentra con las figuras de Persiles y Sigismunda, es posible que se sienta decepcionado. ¿Dónde está la humanidad, la ironía, el perspectivismo? Y además ¿por qué aparecen tantas y tan largas, y en ocasiones tan prolijas, descripciones? Como algunos de los personajes se atreven, incluso, a insinuar en la propia novela, en ocasiones parece que la narración se detiene en los detalles, se retuerce y se vuelve compleja, se enreda y se interrumpe para relatar historias secundarias, casos increíbles o contemplar cuadros, edificios, ciudades, disfraces, escenarios y demás elementos de imaginería, a veces con un cierto aire emblemático.

La ingente cantidad de ediciones ilustradas del *Quijote*, así como el buen número de obras de arte donde se retrata a sus dos protagonistas, son una buena muestra del impacto visual, convertido hoy en icono, de la imagen del hidalgo y su

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

escudero. La importancia de los elementos visuales es destacada de manera general en la prosa cervantina, y el *Persiles* no es una excepción al respecto. Sin embargo, por su reiteración, su formalización y su meticulosidad, los elementos visuales de la novela merecen en este texto una consideración aparte. El recurso a estos procedimientos no parece ser una cuestión decorativa, sino que su presencia forma parte de la estrategia narrativa. En el *Persiles* la ékfrasis está «por todas partes⁶» y en buena medida este hecho tiene que ver con las exigencias del género literario.

En el programa de escritura que Cervantes se traza para los que ya sabe sus últimos textos, el autor dedica una especial atención al género bizantino, centrado en historias de amor ideal y aventuras llenas de viajes, náufragos, piratas y lejanías que ya había tanteado en algunas de sus *Novelas ejemplares*⁷. Busca el éxito con una obra culta basada en referencias y modelos de esa antigüedad con la que quiere competir al imitar a Heliodoro. Se propone cultivar un género de prestigio con el que pasar a la fama como algo más que el autor de ese hijo «seco, avellanado y antojadizo lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno⁸». Frente a la seriedad y consideración con la que se refiere al *Persiles* en sus prólogos contrasta la ironía y el tono humorístico con los que el propio Cervantes se refiere al Quijote⁹.

La historia del hidalgo, sobre todo si atendemos a las opiniones e interpretaciones del cervantismo a lo largo de los siglos, se ha leído como precursora de casi todo. A pesar de la nostalgia de la edad dorada que sufre su protagonista, el

6 Eric Clifford Graf, «Heliodorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Modern Novel», en *Ekphrasis in the age of Cervantes* (Cranbury, Chicago: Bucknell University Press, 2005), 183.

7 En su edición de las *Ejemplares*, Avalle-Arce señala: «Cervantes en *El amante liberal* nos brinda una novelita bizantina a la altura de las circunstancias de la España imperial de 1570. Y todo esto da validez a mi tesón de que ya no se debe hablar más de novela bizantina en la España del siglo XVII, sino, más bien, de novela de aventuras». Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, 30. También se ha señalado la relación del *Persiles* con *La española inglesa*.

8 *Quijote* I, prólogo

9 Sin poder conocer el valor profético de sus palabras, el propio Cervantes bromea sobre la posibilidad de emplear el *Quijote* como texto didáctico en la enseñanza del español como lengua extranjera: «Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio» (*Quijote* II, dedicatoria al conde de Lemos). No sabemos si Cervantes conseguiría hoy día ese puesto de rector del instituto dedicado a la enseñanza del español en China, pero lo que sí parece claro es que ni en broma podía imaginar entonces que ese centro acabaría llevando el nombre de Instituto Cervantes.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

texto se proyecta hacia el futuro, se llena de ideas variadas sin preocuparse de buscar su origen, sin darse la vuelta para ver si ya ha habido otro que las ha enunciado. En el *Persiles* la actitud del autor es bien distinta. Para lograr una obra seria, Cervantes se fija en Heliodoro, mira atrás y busca modelos, géneros, filiaciones. La relación con la novela de aventuras de tipo griego le lleva a dar cabida en el texto a diferentes elementos retóricos, especialmente descriptivos, y a trabajar los componentes visuales de la obra atendiendo a diferentes pautas y modelos. El rastreo de estos elementos, la búsqueda de sus antecedentes y el estudio de su integración en el texto, especialmente cuando se trate de descripciones referidas a obras de arte, serán algunos de los fines hacia los que se orienta el presente trabajo.

Objeto y objetivos de la tesis

Esta tesis se inscribe en el programa de doctorado en Estudios Literarios de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Desde el ámbito de la literatura comparada y considerando su relación con las artes, la tesis aborda la lectura del *Persiles* atendiendo de manera especial a los elementos visuales. Las numerosas y divergentes interpretaciones que ha recibido la obra indican la presencia de un ámbito de investigación abierto, en el que resulta pertinente plantear una propuesta que atienda a un aspecto relevante del texto, como es su dimensión visual. Aunque su presencia ha sido señalada por la crítica, las numerosas descripciones y especialmente la presencia de diversos objetos artísticos en el texto, no se han estudiado de manera sistemática, por lo que resulta original adoptar este enfoque para abordar una crítica del texto que aporte nuevas visiones sobre la retórica de la ficción cervantina.

Para alcanzar este propósito global, la tesis se ha marcado los siguientes objetivos: (1) Establecer un marco interpretativo de la écfrasis y los procedimientos visuales del *Persiles*. Se considerará su tratamiento retórico, su relación con las disciplinas de expresión plástica, así como la configuración espacial del relato y la descripción de obras de arte. (2) Probar la capacidad interpretativa de este enfoque aplicándolo a las principales écfrasis del texto, especialmente en el caso de las

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

referidas a obras de arte. (3) Señalar las funciones narrativas y el papel que desempeñan los procedimientos descriptivos en la propuesta estética del *Persiles*.

La tesis pretende estudiar la utilización narrativa de diferentes procedimientos retóricos ligados a lo visual, como la écfrasis y su relación con las artes plásticas. Se atenderá, por una parte, al marco teórico que dibujan la retórica y los tratados de la época; así como al ambiente cultural del Siglo de Oro, en el que cobran especial relevancia diversos elementos visuales tanto en narraciones y obras de teatro, como en los mundos iconográficos de los emblemas, el arte o la fiesta barroca. En el *Persiles*, una de las narraciones cervantinas en las que la dimensión plástica está más presente, resulta interesante poner atención en el manejo de la écfrasis y los elementos visuales. Se trata de piezas clave en la estructuración de lo narrado, y no solo de un fondo o decorado que acompaña a las acciones. La tesis, por tanto, centra su atención en los siguientes aspectos:

-La écfrasis y otros procedimientos retóricos visualizantes en la narrativa cervantina: Las cualidades plásticas del *Persiles* han sido señaladas por múltiples estudiosos y parece posible ponerlas en relación con determinados recursos o temas de la retórica clásica, como el tópico horaciano *ut pictura poesis* o las técnicas de escritura visual que proponían las retóricas griegas de Hermógenes, Teon o Aftonio. La tesis se propone contextualizar el uso de este tipo de elementos en referencia a la teoría literaria y la retórica de la época

- Elementos descriptivos, écfrasis y otros recursos visuales en la novela de amor y aventuras de tipo bizantino: La relación genérica que el propio Cervantes establece entre el *Persiles* y la novela griega de Heliodoro nos permite rastrear estas narraciones antiguas en busca del origen de ciertas técnicas de escritura empleadas en el Siglo de Oro. La puesta en circulación de versiones o traducciones de estas novelas griegas, relacionadas con la Segunda Sofística, permiten estudiar las fuentes del género bizantino en la época áurea. De esta manera, se pondrá en relación el texto cervantino con otras obras del periodo con semejante adscripción genérica, del *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso al *Peregrino en su patria* de Lope de Vega.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

-Relaciones de la écfrasis cervantina en el *Persiles* con la cultura visual de la época: Durante el Renacimiento, dentro de la discusión sobre la liberalidad de la pintura, se elaboran en paralelo las teorías plástica y literaria. El debate se enmarca además en un momento en el que las relaciones entre palabra e imagen adquieren especial relieve en las artes mnemotécnicas; en la pedagogía tridentina, especialmente de la mano de los jesuitas; en el teatro y el mundo del espectáculo político y social de la fiesta barroca o en la literatura de emblemas, jeroglíficos y epigramas. La tesis pretende investigar la forma en que este ambiente cultural aparece a través de la écfrasis y otros procedimientos visuales en la novela, especialmente cuando las descripciones se refieren a obras de arte.

-Clasificación de los diferentes elementos visuales y ecfrásticos de la novela: La tesis se propone agrupar y analizar las diferentes descripciones e imágenes presentes en la narración, intentando establecer relaciones entre los elementos fingidos y verdaderos y su diferente apariencia de verosimilitud.

-Estudio del uso narrativo de los distintos procedimientos visuales en el *Persiles*: En la novela cervantina, la écfrasis parece emplearse como un mecanismo generador de alusiones, por ejemplo, a través de la mención de ciudades y edificios se dejan entrever comentarios y opiniones políticas y religiosas. La descripción de elementos visuales, especialmente si se trata de retratos, se relaciona también con concepciones neoplatónicas del amor y a la vez sirve para construir diferentes marcos ficcionales. La écfrasis sirve, en ocasiones, para introducir relatos secundarios que funcionan como espejos de la narración principal. La tesis se propone estudiar este tipo de aspectos con el objetivo de establecer las diferentes aplicaciones narrativas de la écfrasis en la novela.

-Análisis de la teoría literaria del *Persiles* referida a las relaciones texto-imagen: Como en el resto de su obra, en la última novela cervantina la teoría literaria se entrelaza con la ficción, en este caso en forma de reflexiones sobre los distintos grados de verosimilitud del texto y la imagen. La tesis se propone atender a este aspecto y a la luz del mismo intentar explicar las diferentes valoraciones críticas de

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

la novela en función de la importancia concedida en cada época a los procedimientos visuales y su posible verosimilitud.

Metodología y recursos

«Nadie, y mucho menos un extranjero, puede acercarse a un tema como el de Cervantes sin cierta humildad. Ni puede uno contemplar sin recelo la abundante bibliografía cervantina, al darse cuenta de que algún trabajo importante quedará sin leer¹⁰». Apuntaba Edward C. Riley a su condición de foráneo para buscar una cierta *captatio benevolentiae* a la hora de presentar un trabajo, ¡otro más!, de tema cervantino. La bibliografía sobre el autor es tan abrumadora, incluso si nos ceñimos a una sola de sus obras como es el caso del *Persiles*, que parece casi obligado suscribir las palabras de hispanista inglés.

Para la realización de la tesis, además de contar con el numeroso material bibliográfico en torno a la figura de Cervantes y su obra, se ha trabajado con diversos estudios sobre el arte y la cultura visual de la época, estudios sobre la écfrasis como procedimiento retórico, así como con artículos y estudios que abordan diferentes aspectos concretos del *Persiles* referidos a sus cualidades visuales. También se han revisado las distintas valoraciones críticas que la obra cervantina, y más concretamente el *Persiles*, ha merecido a lo largo del tiempo. Por otra parte, a la hora de establecer filiaciones genéricas entre la novela y otras obras relacionadas con lo bizantino, tanto antiguas como áureas, la comparación directa de los textos ha sido una de las propuestas metodológicas empleadas. La selección bibliográfica recogida en las páginas finales da muestra de las referencias empleadas.

Junto a los recursos bibliográficos, y como complemento al trabajo académico realizado con el director de la tesis, se han llevado a cabo también estancias de investigación en el extranjero. Han permitido valorar diferentes puntos de vista sobre la materia tratada y acceder a otros ámbitos bibliográficos relacionados con el objeto de estudio. La asistencia al seminario de doctorado de la profesora Sarissa Carneiro, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de

10 Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1981), 12.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Chile, ha sido especialmente provechosa; ya que centraba su interés en el estudio de las relaciones entre texto e imagen en la época áurea. También ha resultado de interés, especialmente para conocer los puntos de vista del hispanismo europeo, la estancia realizada en la Facultad de Letras de la Universidad de Vest de Timisoara.

En cuanto a la metodología y organización del trabajo, la tesis se ha estructurado en tres bloques a partir de los cuales se ha elaborado el capítulo final de conclusiones. El primero de ellos se dedica al estado de la cuestión de la crítica del *Persiles*, especialmente en lo que afecta a la lectura e interpretación de las écfrasis y elementos visuales. Se trata el tema de la estructura narrativa y las interpretaciones del texto, así como el asunto de su valoración cambiante a lo largo del tiempo y el debate sobre su fecha de composición.

En el segundo bloque se abordan las fuentes, influencias y modelos del texto en lo que se refiere a las descripciones y elementos visuales. Dentro de este apartado se consideran tres aspectos principales: las influencias retóricas, los modelos narrativos y la importancia de la imagen en la cultura del Siglo de Oro. En lo que se refiere a la Retórica, se atiende a la lectura cervantina del tópico horaciano *ut pictura poesis*, así como a las indicaciones de los tratados, tanto antiguos como áureos, sobre la écfrasis, la *enargeia* u otros elementos visuales. En cuanto a los modelos narrativos, se apunta a las raíces griegas del género y a su renovación durante el Siglo de Oro y, finalmente, se plantea de manera general la influencia de la cultura visual de la época, con especial mención al mundo de las artes plásticas.

El tercer apartado aborda la clasificación de las écfrasis del *Persiles* y su estudio, centrado en la descripción de las que se dedican a obras de arte. La clasificación en este caso concreto ha seguido la división tradicional en tres disciplinas, por lo que se dedican capítulos específicos a la écfrasis pictórica, escultórica y arquitectónica. El resto de elementos visuales en la novela, cuyo estudio plantea un rico panorama susceptible de ampliarse en posteriores trabajos, se ha agrupado en cuatro ámbitos de estudio que incluyen la descripción tanto de elementos aparentemente reales, como de otros que tan solo se imaginan o se han soñado. Se atenderá a las menciones a ciudades y la descripción de paisajes; pero

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

también a la dedicada a teatros, disfraces, seres insólitos, monstruos o sueños proféticos.

Finalmente, el capítulo de conclusiones presenta una lectura e interpretación de las écfrasis del *Persiles*, especialmente de las que se dedican a las obras de arte. Se pretende examinar su construcción para estudiar el uso que Cervantes hace de este tipo de recursos a la hora de ampliar los límites de lo verosímil, narrar a través del manejo de imágenes capaces de impactar en los lectores, realizar alusiones o establecer marcos ficcionales.



Ilustración 1: Periandro saliendo de la mazmorra [Rossi, Rodríguez y Alcántara ca. 1802]

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

I. EL *PERSILES*: EL MÁS MALO O EL MEJOR DE LOS LIBROS DE CERVANTES

1. ¿De qué trata el *Persiles*? El amor y el viaje en la historia de unos fingidos peregrinos

El *Persiles* narra una historia de amor y peregrinaje. Los dos protagonistas emprenden un viaje que los lleva desde unos misteriosos confines nórdicos a la ciudad de Roma. Para realizar esta travesía ambos ocultan su identidad y cambian sus nombres¹¹. Persiles y Sigismunda pasan a ser Periandro y Auristela¹². Esconden su amor y además se hace pasar por hermanos. La novela comienza *in medias res*, al modo de la narrativa de corte bizantino en la que el autor expresamente se inspira.

El lector se encuentra desde el comienzo del *Persiles* inmerso directamente en un mundo de aventuras y promesas en el que las peripecias se suceden una tras otra. Saltamos primero de isla en isla y luego de ciudad en ciudad y, junto a la pareja protagonista, va apareciendo todo un elenco de acompañantes internacionales. La variedad de lugares, acciones y personajes es tal que, inmersos en la narración de

11 Dominique Reyre ha estudiado con detalle la onomástica en la novela. La autora señala la importancia de los procedimientos paronomásticos y la homofonía en la formación de los nombres, un recurso similar al que Baltasar Gracián expone al hablar de la «agudeza nominal»: Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco (Madrid: Cátedra, 1998), cap. XXXI-XXXIII. Junto a esta técnica se emplea también la antífrasis: Félix Flora no siempre es feliz, sino que sufre numerosos disgustos; y también se utilizan lo que denomina como «anagorísticos»: Feliciano de la Voz lleva en su nombre el elemento que la caracteriza y que conduce a su posterior reconocimiento. En cuanto a los nombres de los protagonistas: Persiles (per-silens) sería el *archisilencioso*, aunque también se apunta a una posible combinación de Perseo y Aquiles. Periandro (per-peregrino y andro-hombre) representaría al *homo viator*. Sigismunda (sigis, del lat. *sigillum*-signo celeste y munda, del lat. *mundus*-limpia, pura) sería en cierto modo equivalente a Auristela (estrella de oro) y vendría a reforzar la imagen de la mujer como norte y estrella guía del peregrinaje. Jean-Marc Pelorson y Dominique Reyre, *El desafío del Persiles*, Anejos de Críticón 16 (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003), 97-127.

12 El cambio de nombre es un recurso que también aparece en el *Quijote*. En el caso del hidalgo es clara la búsqueda de una nueva identidad: «Yo sé quien soy» (I, 5). Se afirma la capacidad del individuo de elegir su destino, de ser quien él quiera. En el caso del *Persiles* esta voluntad es dual, se liga a la pareja. El protagonista elige ser quien decida su amada Auristela: «Señora, mírame bien, que soy Periandro, que fui el que fue Persiles y soy el que tú quieras que sea Periandro. El nudo con que están atadas nuestras voluntades nadie le puede desatar, sino la muerte» (II, 7a).

estos hechos, parecen pasar a un segundo plano los motivos del viaje. Solo al término de la novela se desvelarán los elementos que han puesto en marcha toda esta maquinaria de aventuras. El origen del viaje se explica al final del relato, cerrando así el círculo de una historia que no comenzó por su principio. ¿Cuál es este origen? Si tuviéramos que ir hasta el primer elemento de toda la historia nos encontraríamos con una imagen, el retrato de Auristela.

Maximino, el hermano mayor de Persiles y príncipe heredero de Tule, recibe el cuadro con la imagen de la bella muchacha y decide casarse con ella: «su madre la reina envió el retrato de la doncella y la embajada de su madre, y él respondió que la regalasen y la guardasen para su esposa» (IV, 12). El retrato de esta joven parece tener un efecto fulminante en casi todos los que lo observan, y no será este el único príncipe en caer rendido ante la imagen. Sin embargo, el verdadero amor no nace a partir de una imagen, sino a través del trato directo entre Sigismunda y Persiles. El sentimiento que inspira la pintura no es comparable al afecto que surge entre las personas. Las imágenes, en este caso, parecen valer menos que los originales.

Sigismunda es la heredera de los reyes de Frislanda, mientras que Maximino y Persiles, los dos hermanos, son hijos del rey de Tule. Como era costumbre en las cortes de la época, mediante un retrato se concierta el matrimonio del hijo mayor con la bella heredera del reino vecino. Todo parece seguir los cauces oficiales. Sin embargo, el matrimonio acordado mediante la imagen se ve impedido cuando entre Persiles y Sigismunda surge el amor a través del trato personal y de la contemplación directa de sus rostros. Esta vez los jóvenes no se enamoran a través de un objeto, una referencia o una imagen pintada. Sino que se conocen en persona y surge el afecto, sin retratos ni acuerdos.

La ocasión de este encuentro aparece cuando Auristela visita Tule. La guerra se ha desatado en Frislanda y los reyes, por seguridad, envían a su hija a la isla vecina. Cuando ella llega allí, Maximino no está y el joven que conoce en persona es Persiles. El encuentro de los dos muchachos y su indescriptible hermosura termina en enamoramiento, pero llevar a término su amor no será tan fácil. A fin de cuentas, ella es la prometida del hermano. Al saber que la muchacha está reservada para

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Maximino, Persiles enferma. En el *Persiles*, el amor verdadero es un sentimiento que altera y cambia a las personas, no solo en lo emocional, sino también físicamente. Es entonces cuando su madre, la reina, que teme por él, decide cambiar el matrimonio concertado y unir a los dos jóvenes enamorados.

Conseguir esta unión no resultará sencillo y tendrán que planear un viaje que desencadenará las acciones de la novela. Para alejar a los dos protagonistas de Maximino, la reina los envía a Roma con la intención de cumplir un voto. Así se pone en marcha toda la maquinaria del peregrinaje. Los motivos de este viaje, que no son otra cosa que una historia de enredo y matrimonio, no se exponen, y de manera bastante breve, hasta el antepenúltimo capítulo del libro. De hecho, el lector recorre casi todo el trayecto sin llegar a conocer de manera precisa los motivos y circunstancias que llevan a los dos protagonistas hasta Roma.

La historia de amores cruzados se conoce solo al final del libro, como una breve narración que, por casualidad, escucha Persiles en boca de Seráfido, su ayo. Cuando el círculo se cierra y por fin nos enteramos de los motivos del viaje, la historia se termina. Se trata de un final de resolución rápida, con tintes de *deux ex machina*, Maximino muere junto a los protagonistas a las puertas de la iglesia de San Pablo Extramuros en Roma y finalmente los dos jóvenes podrán casarse y regresar a sus reinos de origen.

El viaje, nórdico y meridional, las peripecias y aventuras de la novela responden a los esquemas de la tradición bizantina heredera de las narraciones griegas. La visión del amor que aparece en la obra se relaciona con las convenciones de este género narrativo, pero también con la tradición idealista del Renacimiento. En las narraciones medievales caballerescas, y en el llamado amor cortés, encontrábamos ya una codificación del sentimiento amoroso que alejaba su tratamiento literario de la experiencia real y lo conducía hacia moldes narrativos estilizados. El servicio a la dama ingrata y el sufrimiento por amor funcionan como tópicos que dan forma a la expresión literaria del sentimiento tanto en la novela sentimental como en la de caballerías.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Durante el Renacimiento surgen las críticas a estas visiones medievales del amor que se presentan como hiperbólicas, inverosímiles y poco naturales. El pensamiento de esta época elaborará su propia visión del amor neoplatónico, expuesta en los *Diálogos de amor*¹³ de León Hebreo, *El cortesano*¹⁴ de Castiglione o *Los asolanos*¹⁵ de Bembo que, sin embargo, no dejará de ser también una visión idealizada del sentimiento amoroso. El amor es un lazo de unión que trasciende lo sensible y es capaz de acercar a la divinidad partiendo de lo bello. El sentimiento se presenta como una fuerza inevitable en la naturaleza y a la vez como una vía de conocimiento. Ese tipo de lazo amoroso es el que une a los dos protagonistas del *Persiles*. Se trata de un amor inmutable, predestinado, que mantiene su intensidad a pesar de los avatares, separaciones y aventuras que puedan vivir sus protagonistas. El *Persiles* podría inscribirse así dentro de los códigos de los géneros narrativos idealistas del Renacimiento y presentar a sus dos protagonistas como ejemplo de personajes enamorados arquetípicos.

Sin embargo, cuando Cervantes publica el *Persiles*, ya ha experimentado en el *Quijote* con las posibilidades narrativas que ofrece la distancia entre el molde literario y las diferentes manifestaciones de la realidad. Colocar al caballero andante a ras de suelo abre las puertas que dan acceso al territorio intermedio donde la vida convive con la literatura y en el que la distancia que separa lo que rodea al personaje

13 Los *Diálogos* salen a la luz en italiano en 1535, la traducción más célebre de la época es: *La traducción del indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de italiano en español por Garcilaso Inca de la Vega, natural de la gran ciudad del Cuzco, cabeza de los reinos y provincias del Pirú*, Madrid, casa de Pedro Madrigal, 1590. Actualmente el texto está disponible en: León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. David Romano (Madrid: Tecnos-Alianza, 2002).

14 La primera edición de *Il Cortegiano* se realiza en 1528 en la imprenta de Aldo Manucio en Venecia. En 1534 sale a la luz la traducción al castellano de Juan Boscán. Actualmente el texto está disponible en: Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán (Madrid: Cátedra, 2011).

15 La primera edición de *Gli Asolani* la realiza Aldo Manucio en 1505. En 1551 en Salamanca es publicada una traducción anónima por Andrea de Portonaris. Actualmente el texto está disponible en: Pietro Bembo, *Los asolanos*, trad. José María Reyes Cano (Barcelona: Bosch, 1990). El concepto de amor platónico que presenta Bembo se aparta de las tradiciones medievales que identificaban el amor con el sufrimiento. Aunque ambas tradiciones literarias, la del amor cortés y la del platonismo renacentista, compartan la idealización de lo sentimental, su punto de vista es distinto. Según Bembo, la razón puede subyugar a la pasión, especialmente cuando el amor se enfoca hacia la belleza espiritual. Esta visión optimista y racional de las emociones hace posible el salto que se produce en las visiones neoplatónicas del amor y la belleza sensibles al contacto con la divinidad. Esta posibilidad de sublimación de lo sensible contrasta con las visiones medievales de la belleza como fuente de tentaciones y origen de sufrimientos que se producen ante la imposibilidad de alcanzar a la amada.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

del mundo ideal se salva a través del ingenio. Parodiar el ideal caballeresco, con su aroma a viejo cartapacio medieval, era además sumarse a una actitud crítica común a la intelectualidad de la época. Luis Vives o Juan de Valdés a comienzos del XVI ya habían señalado la inverosimilitud de estos relatos y los religiosos de la Contrarreforma, como fray Luis de Granada, se habían sumado a estas críticas, abogando por una literatura que fomentara un sentido de la responsabilidad más cercano a la visión cristiana de la vida. Enfrentar los ideales medievales al espejo de la realidad había dado a Cervantes las llaves a un mundo literario en el que la ironía campaba a sus anchas. Pero no le iba a resultar tan sencillo hacer lo mismo con los ideales del Renacimiento.

Desde la perspectiva actual, especialmente considerando el papel del *Quijote* en la definición de la narrativa moderna, puede llegar a sorprender el apego cervantino por ciertos subgéneros novelescos de corte idealista¹⁶. Su eterna promesa de continuar la *Galatea* o su interés final por lo bizantino pueden sorprendernos tras los hallazgos del *Quijote* y la capacidad que en él se otorga al personaje de unir lo ideal y lo real a través del ingenio. Sin embargo, no podemos olvidar que el hallazgo proviene de la parodia y la mirada irónica a un género ya periclitado, una actitud que no va a resultar tan sencilla de aplicar a géneros considerados como prestigiosos en la época.

Cervantes pretende con el *Persiles* confirmar el éxito editorial del que ha disfrutado con el *Quijote*, pero ahora con una obra de tipo serio, que le proporcione reconocimiento por parte de académicos e intelectuales. El género bizantino gozaba del prestigio necesario para ello y además daba cabida a la representación de ideales propios del momento, como el del amor inmutable capaz de vencer todos los obstáculos para ser confirmado finalmente con un matrimonio cristiano. El ideal, del que ahora Cervantes no se burla, sino al que parece adherirse; contrasta con la ironía de algunos comentarios intercalados en la obra. Ante la narración de tantos lances, hechos modélicos y aventuras inverosímiles, hay personajes que parecen cansados.

16 Maravall señala «el *Quijote* no es propiamente una utopía, sino que ésta se halla desarrollada a lo largo del relato, para descrédito de los que a ella se aferraban. De esta manera el *Quijote* [...] representa un enérgico antídoto contra el utopismo difuso y adormecedor de nuestro siglo XVI». José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en El Quijote* (Madrid: Visor, 2006), 10.

«-No más -dijo a esta sazón Arnaldo-; no más, Periandro amigo, que, puesto que tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas» (II-12). Señalar este agotamiento de la paciencia del personaje no deja de ser un guiño al lector, que también podría estar cansado ante tanto relato. Incluso parece dar una muestra cómplice de cierta fatiga del autor, tejedor y anudador de todos los hilos narrativos entrelazados.

El comentario de Arnaldo es una rendija en la narración bizantina que, como una puerta entreabierta, nos deja vislumbrar el vivo ambiente del mesón quijotesco. El personaje sale del molde ideal y se queja como un ser de carne y hueso que empieza a impacientarse ante tan prolijo relato. La ironía cervantina aparece, pero la carga paródica contra un género culto y unos ideales todavía vigentes no puede ser la misma que cuando se enfrenta a una antigualla del pasado, como el género caballeresco. En el *Persiles*, Cervantes se ve obligado a un cierto ejercicio de malabarismo para hacer coexistir lo arquetípico con las manifestaciones de lo real, especialmente presentes cuando los peregrinos se acercan a tierras peninsulares.

En el caso del sentimiento amoroso, la convivencia entre ambas visiones, la ideal y la real, se articula a través del entrelazamiento de múltiples relatos intercalados en la narración del peregrinaje de los protagonistas, en los que el amor se manifiesta con múltiples caras. En el relato principal, sin embargo, se habla de un sentimiento inmutable y perfecto, una comunión de las almas que, según la interpretación neoplatónica, constituiría un primer paso en un camino ascendente que acabaría llevando lo erótico hacia una sublimación trascendente. Esta visión aparece de manera expresa en el relato en palabras del narrador de la historia.

Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que nuestros pensamientos se muden, que éste se tome, aquel se deje, uno se prosiga y otro se olvide, y el que más cerca anduviere de su sosiego, ése será el mejor, cuando no se mezcle con error de entendimiento. (III, 1)¹⁷

17 Carlos Romero ha señalado la influencia agustiniana de este pasaje. En *La Galatea* aparece ya una definición del deseo como movimiento que sigue a san Agustín en las *Confesiones*: «Pero viendo el Hacedor y Criador que es propia naturaleza del ánima estar en continuo movimiento y deseo, pues no puede ella parar sino en Dios, como en su propio centro...» *Galatea* (libro IV)

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

O también pueden ponerse en boca de la propia Auristela:

Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro. En esta vida, los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno. (IV, 10)

La historia de Persiles y Sigismunda responde al amor arquetípico e ideal, pero a lo largo de su trayecto se van encontrando con múltiples casos en los que el sentimiento se expresa en variantes, en historias que presentan las diferentes caras con las que el amor se manifiesta en las experiencias reales. Diana de Armas Wilson¹⁸ señala hasta trece de estos relatos que, como si se tratase de *Novelas ejemplares*, completan la visión del amor que se ofrece en el relato de los protagonistas. La interpolación de estas historias secundarias es la que dota al libro de buena parte de su complejidad estructural, ya que se trata en bastantes ocasiones de narraciones heterodieéticas. Los peregrinos se encuentran con personajes como Rutilio (I, 8-9) o Clodio y Rosamunda (I, 14), que detienen el curso de la acción y nos cuentan con detalle su vida pasada. A su relato se suma la historia de las numerosas parejas internacionales que desfilan por el texto¹⁹.

En estas historias secundarias, fuera de la línea narrativa principal, es donde aparecen las múltiples facetas del amor humano, con sus desavenencias, sus infidelidades, amores no correspondidos o bien aquellos alcanzados a través de la habilidad o el ingenio. Frente al amor ideal y predestinado, se hace un hueco en la narración el amor unido al desarrollo de lo biográfico. El propio Cervantes alude a esta diferencia en la obra: «el amor nace y se engendra en nuestros pechos, o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el que por elección, puede crecer o menguar» (II, 6). Frente al amor ideal, aparecen los amores

18 Diana de Armas Wilson, *Allegories of love: Cervantes's Persiles and Sigismunda* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991).

19 «Antonio y Ricla (I, 6), Manuel de Sosa y Leonora (I, 10), Ladislao y Transila (I, 12), las dos parejas de pescadores (II, 10), Renato y Eusebia (II, 19), Rosanio y Feliciano de la Voz (III, 5); Ortel Banedre y Luisa (III, 7), Tozuelo y Mari Cobeña (III, 8), el Conde y Constanza (III, 9), Contarino de Arbolánchez y Ambrosia Agustina (III, 12); Antonio y Félix Flora (I, 15), Croriano y Ruperta (III, 17); Andrea Marulo e Isabela Castrucho (III, 19). Aunque todos estos personajes quedan asociados, siquiera brevemente, a la historia principal, casi todos viven sus aventuras propias en un plano diegético distinto al de la historia». Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 20.

humanos, de la misma forma que junto a la imagen de la amada aparecen las múltiples copias de su retrato.

La mención al objeto artístico, copia de la amada y, a la vez, imagen capaz de multiplicarse en diversas reproducciones, convierte en un elemento visual la reflexión sobre el sentimiento amoroso. Los retratos de Auristela no son tanto reproducciones de su aspecto, sino la visualización de un pensamiento de corte idealista e influencia neoplatónica sobre el sentimiento amoroso. En la propuesta estética que Cervantes realiza en el *Persiles* las ideas entran por los ojos.

2. Estructura narrativa y relatos intercalados

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. (III, 10)

Como es habitual en Cervantes, la ficción se entremezcla con la teoría y, a la vez que se cuenta la historia, asistimos a las reflexiones sobre cómo se narra. El motivo del viaje, como ya ocurriera en el *Quijote*, ofrece un hilo marcado por el camino de los protagonistas y abre la puerta a la aparición de gran variedad de casos y múltiples historias secundarias. Esta disposición, sin embargo, se hace más compleja al convivir con la estructura de la novela que Cervantes ha elegido como modelo, *Las etiópicas*, caracterizadas por comenzar *in medias res*, por plantear un enrevesado nudo lleno de enigmas que solo se resuelve al final del relato. ¿Dónde ubicar ese nudo en el hilo narrativo *Persiles*? Los dilemas estructurales que se plantea Cervantes recuerdan a las reflexiones sobre este mismo tema del Pinciano, otro admirador de Heliodoro²⁰.

20 «Pues yo he visto muchas veces en los teatros fábulas que aprietan el nudo un poco y le tornan a aflojar, y le tornan a apretar y tornan a aflojar, y no parece mal. [...] en la épica, porque el poema largo, es lícito aflojar un poco a tiempos [...] que parece imposible en obras tan largas ir siempre apretando sin quebrar, más en las breves, como son dramáticas, trágicas y cómicas, no convienen altibajos, digo, ni apretar ni aflojar, sino ir contino estrechando más y más para la peripecia principal que se aguarda al fin; y tanto es mayor después el deleite de la soltura, cuando más el nudo fue estrecho y porfiado. [...] La historia de Heliodoro épica es, mas, si bien se mira, atando va siempre y nunca jamás desata hasta el fin. Dígolo porque no contradice ser épica e ir atando

No parece casual que las dudas sobre el nudo narrativo y la estructura del relato asalten a Cervantes en el libro III del *Persiles*. Martín Morán²¹ ha señalado dos formas diferentes de atar y desatar la trama a lo largo de la historia. En los dos primeros libros, el autor parece seguir más de cerca el modelo de la novela griega: «ata sin aflojar», mientras que en los dos últimos parece ir «atando y desatando» paulatinamente. Mientras la aventura nórdica empieza *in medias res*, y se plantea como un enigma cuya resolución ha de esperar hasta el final del relato; el camino por tierras meridionales se convierte en un rosario de historias. La convivencia de ambas estructuras en la novela, así como la proliferación de discursos analépticos, recapitulaciones e incluso vaticinios por parte de los diferentes personajes, dotan al libro de la complejidad estructural que lo caracteriza.

No es fácil seguir la pista a todos estos relatos y encajar el rompecabezas temporal del *Persiles*. A través de los comentarios de los personajes, el autor nos hace saber que él mismo es consciente del desafío estructural que está proponiendo. Rutilio, al escuchar el relato de las aventuras de Periandro, e insertar los diferentes avatares que se cuentan, no puede dejar de expresar su asombro: «¡Válame Dios [...] y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro!» (II, 6). La sorpresa del personaje, y su nota de escepticismo sobre la estructura narrativa, dejan entrever al lector los reparos que parecen asaltar al autor frente a la complejidad heredera de la novela griega. Lo mismo sucede ante el inciso analéptico de las bodas de Carino y Selviana, que realiza Periandro en la isla del rey Policarpo. En la reticencias de Mauricio y Ladislao, que han agotado su paciencia

siempre más y más. [...] Don del Sol es Heliodoro, y en eso del nudo y soltar nadie le hizo ventaja, y, en lo demás casi nadie. Hablo de la fábula, y así, conforme a la doctrina de Aristóteles, en toda acción conviene ir apretando y estrechando este nudo, y, conforme a lo que habéis dicho especialmente en las acciones dramáticas y representativas, que todo se guarda hasta el tiempo de la soltura, para lo cual debe quedar siempre un cabo de donde asir, que, con mucha presteza tirado, deshaga el nudo súbitamente, [...] algunos atan tan flojamente y desatan tan perezosamente, que se pierde el deleite todo de la acción: otros desatan con presteza y bien, pero apretaron mal; otros aprietan bien el nudo, y de tal manera se descuidan, que pierden el cabo por donde era el desatar, y se hallan tan apretados, que tienen necesidad de socorro divino, el cual suele venir y dar mucha frialdad a la acción. Para atar el nudo lícito es el socorro divino, para desatarle parece muy mal y es mucha falta de artificio; porque el paso más deleitoso de la fábula es el desanudar, y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verosímil como cuando humanas manos lo obran». Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (Barcelona: Linkgua, 2007), 179-80.

21 José Manuel Martín Morán, «El género del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* XXVIII, n.º 2 (Otoño de 2008): 184.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ante tanta narración, Cervantes parece querer anticipar las quejas del lector perdido en la selva de saltos temporales. Convierte así a sus personajes en críticos, su percepción es un filtro, o un reflejo, de la propia sensibilidad del lector²².

Ya la hubieran perdido [la paciencia] escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar placeres ajenos. Con todo esto, les dio gusto y quedaron con él esperando oír el fin de su historia, por el donaire siquiera y el buen estilo con que Periandro la contaba. (II, 11)

A pesar de estas prevenciones y reticencias en boca de los personajes, el autor no abandona la estrategia narrativa heredada de Heliodoro. El aprecio que se tenía en la época por este tipo de modelos cultos no deja que la ironía, o incluso la visión crítica del autor, alcance el grado de demolición del modelo que se apreciaba en el *Quijote* con respecto a la narrativa caballeresca. Los personajes, y con ellos el autor, expresan su opinión, pero el relato prosigue saltando de isla en isla y de ciudad en ciudad. Cervantes es consciente del desafío, y los problemas, que supone para el lector este esquema narrativo, sin embargo, no renuncia a explorar sus posibilidades.

Es el motivo del viaje de norte a sur lo que permite mantener un hilo de continuidad en este relato plagado de incisos, analepsis y prolepsis. Además, a través de los cambios de ambiente y localización: de las lejanías nórdicas a las conocidas tierras peninsulares, se introduce de manera justificada la variación en el tipo de historias que se cuentan, ya que los límites de lo creíble no son los mismos en las aventuras exóticas que en las ubicadas en lugares cercanos. Es también en el libro III cuando la cuestión del decoro, la armonía y la verosimilitud asaltan al autor, que nos expone los criterios con los que selecciona las narraciones incluidas en el texto.

Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (III, 10)

22 Sobre los comentarios metaliterarios de los personajes del *Persiles*: Luis Galván, «Poesía y ficción en el *Persiles*: para una hermenéutica de la forma narrativa», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 101-16.

En el *Persiles*, que funciona como un auténtico «semillero de historias»²³, las fábulas se guisan, pero con recetas diferentes. Cervantes es consciente del artificio que supone la ficción y, como se observa en la cita anterior, distingue claramente entre la verdad de lo histórico y la verosimilitud de la fábula. El ideal poético es el de la armonía, la variedad en la unidad, y para lograrlo combina varias técnicas. Si por un lado opera el esquema griego de analepsis y prolepsis, especialmente en la trama principal cuyo nudo se desata en la anagnórisis romana; por otro, numerosas historias breves salen al paso de los dos protagonistas, especialmente en tierras meridionales, y no todas ellas tienen consecuencias o se completan en recapitulaciones posteriores.

La trama principal busca crear un suspense que ate el comienzo y el final del libro, mientras que el camino ofrece una estructura lineal que, como ocurriera con el *Quijote*, podría ir ampliándose en varias entregas. A medida que avanza la novela, parece ir ganando peso esta segunda organización del relato: «La novela de Cervantes es fundamentalmente una forma abierta. El final no es un desenlace, es el “happy end” completamente artificial, el *deus ex machina* de una historia que hubiera podido prolongarse indefinidamente»²⁴. Pelorson habla del *Persiles* como un «taller de escritura» y una novela «pastiche». Las historias brotan, van apareciendo y salen al encuentro de los dos protagonistas, como la pastora que los sorprende en el camino con un aparente acertijo para no volver a aparecer más (III, 12)²⁵.

La acumulación de este tipo de personajes, brevemente caracterizados, genera a lo largo de la historia la impresión de ausencia de un sentido finalista de la ficción. El motivo tópico del peregrinaje religioso queda como un fondo en el que se imprimen estas pinceladas de vida. El esquema griego crea la expectativa de una acción que va a completarse, de una ficción que ha de leerse buscando pistas y signos para la anagnórisis final. En lo que se refiere a los elementos visuales, este esquema

23 Esta idea se propone en: Mercedes Alcalá Galán, «El Persiles como desafío narrativo», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 6-11 de julio de 1998*, vol. 1 (Madrid: Editorial Castalia, 2000), 413.

24 Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 82.

25 «Al salir de Villarreal, hermosa y amenísima villa, de través, de entre una espesura de árboles, les salió al encuentro una zagala o pastora valenciana [...] y sin hacerles ceremonia de comedimiento alguno dijo: -Señores, ¿pedirlos he, o darlos he? A lo que respondió Periandro: -Hermosa zagala, si son celos, ni los pidas ni los des» (III, 12). Después de este acertijo sobre los celos, la pastora desaparece de la trama. Su aparición en el relato se justifica únicamente en un ingenioso juego de palabras.

activa en el lector la predisposición a la búsqueda de símbolos e interpretaciones. Sin embargo, a medida que avanza el libro lo que aparece es una colección de historias y personajes secundarios cuya pista no siempre es fácil de seguir en el relato. Buscar en todos estos casos la clave que los ate a la trama principal, o que los dote de un sentido concreto, puede llegar a agotar la capacidad lectora. Su presencia en el libro queda quizá mejor explicada si pensamos en las piezas de un gabinete de curiosidades, o con una imagen más contemporánea, si los miramos en el marco de una narrativa de mosaico.

La Providencia lleva a los personajes secundarios de la novela de un lugar a otro, como el azar guiaba los pasos de los héroes de la novela griega y, salvo en el caso de los protagonistas cuyo itinerario de peregrinación ya está trazado de antemano, estos caminos no son siempre los que habíamos esperado. Un ejemplo de este tipo de personajes podría ser el del polaco Ortel Banedre, agraviado por su esposa y que, juiciosamente, renuncia a la venganza (III, 7), pero que, sin embargo, muere posteriormente apuñalado (IV, 5) sin poder «estorbar su destino, aunque no lo fabricó por su voluntad» (IV, 8). La condición abierta e inesperada de la historia parece retratar las incongruencias de la propia vida, donde no todo tiene un sentido o una explicación; pero no resulta fácil asumirla dentro del marco estructural, heredado de Heliodoro, que sitúa al lector en la posición del que resuelve un rompecabezas.

En el puzzle del *Persiles*, como en la vida, hay piezas que no encajan. La convivencia de estructuras narrativas: el modelo griego y la sucesión de historias atadas al camino, dotan a la obra de una especial complejidad que supone todo un reto para los lectores. El marco bizantino se ve desbordado por la proliferación de personajes, historias, sugerencias visuales y elementos aparentemente simbólicos que no siempre encuentran una ubicación concreta en la trama. La extensión de la novela, además, no facilita las relecturas que podrían ayudar a rastrear esas pistas aparentemente perdidas. El *Persiles* no es un libro sencillo. Sin embargo, no podemos olvidar el valor poético que se otorgó en la época a lo difícil y lo oscuro. Cervantes como poeta no osa compararse con Góngora y, cuando escribe el *Persiles*, tampoco se aventura ya a enfrentarse a Lope como dramaturgo. Sin embargo, como novelista sí se atreve a «competir con Heliodoro».

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La dificultad que ofrece a la atención de las élites cultivadas no va a ser verbal, sino estructural. El *Persiles* tuvo, sin duda, un laborioso proceso de creación y exige un notable esfuerzo al receptor. Es un rompecabezas de analepsis, de relatos que recuperan el pasado. Muy superior a Heliodoro. Un auténtica selva de aventuras²⁶.

Las selvas son atractivas, pero pueden ser peligrosas y perderse en ellas es fácil. La condición experimental, y arriesgada del *Persiles*, ha hecho que la valoración de la obra haya sufrido fluctuaciones lo largo del tiempo y que incluso insignes cervantistas, como Riley, no la hayan contado entre sus lecturas favoritas: «El experimento que lleva a cabo Cervantes no constituye un éxito. [...] el organismo no está dotado de flexibilidad; la multiplicidad de sus partes ha hecho imposible su funcionamiento. El libro es una mezcla confusa de acontecimientos²⁷». Las diferentes valoraciones sobre la oscuridad del *Persiles* recuerdan, en cierto modo, a las polémicas sobre la poesía de Góngora en las que se vieron envueltos Luis Carrillo y Sotomayor, el abad de Rute, Pedro de Valencia, Lope de Vega, Cascales y Juan de Jáuregui²⁸.

La trama principal: el relato de la huida de Persiles y Sigismunda de las tierras nórdicas para evitar a Maximino, y su peregrinación a Roma, donde la historia se resuelve favorablemente para los protagonistas; parece un hilo demasiado leve, a ojos de algunos críticos, para soportar la carga de las numerosas historias que asaltan a los peregrinos. Tampoco en el caso de las *Soledades* gongorinas faltó quien señalara el exceso verbal, simbólico y poético para lo reducido del argumento: el peregrinar de un náufrago por culpa de unos amores desdichados.

Al igual que en el caso de la pareja protagonista del *Persiles*, el personaje gongorino no está caracterizado psicológicamente, el interés no reside en su evolución durante el peregrinaje, sino en su mirada, en su punto de vista, que lo hace espectador de una naturaleza convertida en imagen a través de la palabra²⁹. En el

26 Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope: historia de una enemistad* (Barcelona: Octaedro, 2006), 124.

27 Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, 199.

28 Los ácidos textos que se cruzaron acerca de la poesía gongorina pueden consultarse en: José Rico Verdú, *La lírica del Barroco. Introducción a Góngora* (Madrid: Uned, 2004), 195-320.

29 Jáuregui critica duramente la aparente vacuidad del protagonista de las *Soledades* gongorinas: «Vamos luego a la traza de esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio y sin concierto, porque allí sale un mancebito, la principal figura que Vd. introduce, y no le da nombre. Éste fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón, y no

caso del *Persiles* el espectáculo visual aparece en los paisajes insólitos, criaturas extraordinarias, obras de arte o ciudades que se describen. Pero también en la sucesión de casos, de historias humanas que salen al encuentro de los protagonistas a lo largo del camino y se suceden sin necesidad de encajar en la trama general, de tipo bizantino, que da forma al viaje de los protagonistas.

La obra no cambiaría agregando o quitando elementos, ya que se alinean a lo largo de un eje, cuyo fin será Roma, sin que tenga importancia la longitud del eje. Los episodios del *Persiles* son autónomos tienen vida propia independiente de la trama central, se les [sic] podría trasladar, mover en el tiempo y en la ubicación del relato³⁰.

La aparente movilidad de estos relatos, y su relativa independencia con respecto al viaje principal, no excluye la aparición de saltos temporales dentro de ellos. La complejidad de la novela aumenta cuando estas narraciones intercaladas reproducen en miniatura la estructura de la trama principal y contienen analepsis o comienzan *in medias res*. Estas narraciones retrospectivas permiten también a Cervantes delegar las funciones del narrador en los personajes, dejar que sean ellos los que cuentan su historia, creando una diversidad de voces y puntos de vista. Esto, que sucede al nivel de los relatos secundarios, opera también en la historia principal, cuando alguno de los protagonistas reconstruye hechos pasados al comienzo de la propia historia o episodios que el narrador no ha relatado.

Esta afición cervantina a entregar la voz narrativa a los personajes ofrece la oportunidad de introducir en la novela una amplia gama de recursos de la tradición oral³¹. El polaco, antes mencionado, con el que se cruzan los protagonistas en el

dice cosa buena ni mala, ni despega su boca». Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora: selección de textos* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), 156. «Las Soledades gongorinas presentan un hilo narrativo sumamente tenue. Lo importante en ellas va a ser la descripción de la naturaleza. El autor introduce a un joven despersonificado, sin sicología propia, sin vida interior alguna, que solo será, como dice Pilar Palomo “un resorte tempo-espacial y un punto de vista referencial.”. El peregrino es sólo unos ojos que ven y unos oídos que oyen a través de los cuales el poeta nos va a presentar el espectáculo de la naturaleza» Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española. III Barroco: Introducción, prosa y poesía* (Tafalla: Cénlit, 1980), 475. Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca* (Madrid: Sociedad general española de librería, 1975), 75.

30 Adina Darvasi, «El “*Persiles*” y la arquitectura de Roma en el siglo XVI», en *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas. Universidad hebrea de Jerusalem 2005* (Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2008), 757.

31 Este asunto ha sido ampliamente estudiado en: Michel Moner, *Cervantès conteur: écrits et paroles* (Madrid: Casa de Velázquez, 1989). Sin embargo, la visión de las narraciones intercaladas como *cuentos* no deja de resultar compleja, como se señala en: Pelorson y Reyre, *El desafío del*

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

camino comienza así su relato: «Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis...» (III, 6). Y no es raro encontrarnos a lo largo del *Persiles* grupos de personajes que escuchan, y comentan, lo que otros cuentan de viva voz. En estos relatos orales, para captar y mantener la atención del auditorio, el personaje-narrador puede recurrir a fórmulas que apela a lo visual: «mirad», «ved aquí», «contemplad»; con la intención de poner ante los ojos de sus oyentes, de la manera más vívida posible, aquello que se está narrando.

Las separaciones y reencuentros de los personajes a lo largo del camino generan también el reto narrativo de seguir de manera paralela varias historias. En el *Quijote*, en los episodios en los que Sancho gobierna en Barataria mientras el caballero permanece en el palacio de los duques, Cervantes opta por ir alternando ambos relatos, de la misma forma que Homero alterna en la *Odisea* lo que le sucede a Ulises en su viaje y lo que acontece a Penélope y su hijo con los pretendientes. En el *Persiles*, Cervantes sigue el modelo de Heliodoro y recurre a las recapitulaciones. Cuando se separan las embarcaciones que llevan a Periandro y Auristela (I, 19), el narrador sigue a uno de los grupos, el de la heroína. No se cuenta de primera mano lo que le sucede al protagonista, y solo nos enteramos posteriormente de sus peripecias y aventuras, a través de analepsis y relatos realizados por él mismo o por otros personajes. Similar función recopilatoria tiene el relato del príncipe Arnaldo, que aparece al final de la novela (IV, 8) y sirve como recordatorio de los diferentes eventos del itinerario.

Para lidiar con la complejidad que introducen todos estos relatos analépticos, Cervantes emplea el recurso visual del «lienzo peregrino» (III, 1). La simultaneidad de lo plástico permitía poner ante los ojos, de una sola vez, lo que debido al carácter lineal del lenguaje, se convertía en un reguero de relatos paralelos. La écfrasis pictórica sirve así como recurso mnemotécnico, narrativo y espectacular para poner en escena un relato que puede ir saltando de imagen en imagen. Cuando vemos a los

Persiles, 81, n. 10. En estos relatos no siempre es fácil identificar las funciones características tal y como se estudian en: Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, trad. F. Díez del Corral (Madrid: Akal, 2011). El viaje del *Persiles* no se corresponde tanto con un viaje de búsqueda, como con uno de huida, lo que haría de sus protagonistas lo que Propp denomina como «héroes-víctima».

personajes convertidos en narradores ambulantes de su historia a través del lienzo, el libro ha dejado de ser un dispositivo estrictamente lineal y ha pasado a ser un panel de sucesos en el que, en función del auditorio, los casos más sorprendentes o atractivos pueden relatarse con mayor demora. Adquieren así su pleno valor como singularidades esos personajes que desfilan por el relato, pasan rápidamente, parecen enigmáticos o simbólicos, pero poco después desaparecen.

Cuando leemos por primera vez el libro nos preguntamos: ¿Encontraremos más adelante la clave de este misterio? ¿Quedará esto también así, como queda en la vida, como queda cuando hacemos un viaje y nos enteramos, fragmentariamente, de algo que ya no podremos completar?³²

El *Persiles* es en cierto modo esa novela pulpo de la que hablan Cipión y Berganza³³. Las digresiones, incisos e historias intercaladas no eran raros en la narrativa de la época, como se ve en el *Quijote* o en el *Guzmán de Alfarache*. La novedad del *Persiles* está en la condición de apuntes, de microrrelatos intercalados que adquieren algunos de estos episodios y también en la complejidad estructural que presentan en otros casos. No son los «consejos» y «consejas» de Mateo Alemán con actitud moralizadora; ni las novelas de una pieza que salen de la maleta en la venta quijotesca de la primera parte.

En el *Persiles*, estos relatos aparecen como una proliferación de historias y personajes singulares, cuyos asombrosos casos merecen ser contados. En ocasiones, parece que la historia de los protagonistas es tan solo una excusa para irlos enlazando. Otras veces encontramos ecos y referencias entre las historias de estos personajes secundarios y la trama principal. Su disposición visual en el lienzo peregrino, convertido en un mosaico de historias simultáneas, nos advierte ya de las dificultades que puede entrañar ordenar cronológicamente todos estos relatos, que pueden ser simultáneos, anteriores o incluso aportar elementos predictivos con respecto a la línea de tiempo principal del viaje.

32 J. Martínez Ruiz Azorín, *Con Cervantes* (Madrid: Espasa Calpe, 1968), 56.

33 En *El coloquio los perros* los dos protagonistas debaten sobre la estructura del relato que se está contando:

«CIPIÓN.-[...] y por tu vida que calles ya y sigas tu historia

BERGANZA.-¿Cómo la tengo de seguir si callo?

CIPIÓN.-Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas». Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 671.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El Quijote (la Primera Parte, sobre todo) y el *Persiles* representan justamente la apoteosis de la novela-pulpo, esto es, del cultivo de una narración con múltiples ramas en forma de historias intercaladas que, aun saliendo del tronco común, no dejan de constituir digresiones y, por tanto, elementos atentatorios contra la unidad compositiva³⁴.

A la hora de organizar esta multiplicidad de eventos de la obra dentro de una estructura narrativa, la consideración dual de la novela ha sido una de las propuestas que más aceptación crítica ha tenido. Las numerosas simetrías³⁵ que aparecen en el texto, así como una cierta estética de oposiciones y contrastes apoyan esta idea: «Cabe mencionar aquí al Manierismo, como anticipación al Barroco, y acaso algunas de sus características se asemejan a la estructura del *Persiles*, con su alternancia de mar y tierra, caos y estabilidad, personajes ‘terrenales’ y otros ‘divinos’³⁶». Las dos partes en que se divide la novela: la septentrional y la meridional, vendrían a ser el paralelo narrativo de las dos mitades en que se organiza el cuadro del *Entierro del conde de Orgaz*, de El Greco. Se trataría de dos mundos contrapuestos, con paisajes y colores completamente distintos³⁷, que entran en comunicación a través del viaje espiritual de algunos de los personajes.

La lectura del libro como una obra dual adquirió especial relevancia al servir de apoyo para diferentes interpretaciones alegóricas que veían en el final de la novela en Roma un sentido trascendente de unión entre ambas partes. Esta propuesta aparecería unida, generalmente, a una interpretación del sentido religioso de la obra dentro de las propuestas de la Contrarreforma y tendría en su origen el texto de Cesare de Lollis³⁸ que defiende la ortodoxia de Cervantes. Con diferentes matices, la propuesta de una estructura dual o binaria ha sido planteada por Benjumea³⁹,

34 Antonio Garrido Domínguez, *Aspectos de la novela en Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2007), 88.

35 Ángel García Galiano, «Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*», *Anales cervantinos*, n.º 33 (1995): 177-96.

36 Darvasi, «El “*Persiles*” y la arquitectura de Roma en el siglo XVI», 757.

37 Tanto en el *Persiles* como en este cuadro, se contraponen un mundo terrenal, de tonos ocre, perfiles y personajes conocidos, frente a un universo ignoto, de colores fríos y halo irreal situada en la parte superior, en lo que podríamos considerar el norte del cuadro.

38 Cesare de Lollis, *Cervantes reazionario* (Roma: Pubblicazioni dell’Istituto Cristoforo Colombo, 1924).

39 Nicolás Díaz de Benjumea, *El Quijote de Benjumea*, ed. Fredo Arias de la Canal (Barcelona: Rondas, 1986).

Casalduero⁴⁰, Vilanova⁴¹, Molho⁴² o Romero⁴³. Y generalmente se ha relacionado con la idea de una redacción de la obra en dos fases. Los libros nórdicos responderían a un impulso creativo inicial, mientras que en la mitad meridional se haría visible la influencia de la experiencia narrativa del *Quijote*.

En la lectura de la obra escindida en dos mitades, ha desempeñado un papel importante el cambio de escenarios y ambientes. Los elementos visuales de los dos primeros libros se corresponden con un mundo nórdico donde los límites de lo verosímil parecen más amplios y, junto a paisajes helados e islas inhóspitas, pueden aparecer hombres lobo, alfombras voladoras y otros seres de apariencia misteriosa. En los dos libros situados en tierras meridionales, los paisajes se volverían conocidos, los lugares tienen nombre propio y encontramos también la descripción de obras de arte. Junto a este cambio de entorno, Martín Morán⁴⁴ señala las diferencias técnicas entre ambas partes de la novela y relaciona los dos libros septentrionales con el esquema de la novela de pruebas y aventuras de Bajtin⁴⁵, mientras que la segunda parte respondería al esquema de la novela de peregrinación según la descripción del teórico ruso.

La idea de las dos mitades se presta a diferentes lecturas alegóricas y se ha retomado también para hacer una interpretación partiendo de la metáfora del andrógino⁴⁶, tomando como clave el texto platónico del *Banquete*. Según esta propuesta, en la unión final de los dos personajes, y de los dos mundos a lo largo de la novela, el sentido religioso perdería peso en favor de una lectura de la novela en clave amorosa. La multiplicidad de elementos de apariencia simbólica, las sugerencias visuales y la proliferación de historias y personajes que aparecen en el

40 Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»* (Madrid: Gredos, 1975).

41 Antonio Vilanova, «El peregrino andante en el Persiles de Cervantes», en *Erasmus y Cervantes* (Barcelona: Lumen, 1989).

42 Maurice Molho, «Para introducir el Persiles», en *De Cervantes* (París: Editions Hispaniques, 2005), 525-92.

43 Carlos Romero, *Para la edición crítica del Persiles: (bibliografía, aparato y notas)*, Seminario de Lingue e Lett. Iberiche / Università di Venezia 5 (Milán: Cisalpino-Goliardica, 1977).

44 Martín Morán, «El género del Persiles».

45 Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra (Madrid: Taurus, 1975).

46 Diana de Armas Wilson, «Splitting the Difference: Dualisms in Persiles», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* X, n.º 1 (1990): 35-40.

Persiles han ido reorganizándose en diferentes interpretaciones que buscan dotar de un sentido trascendente al texto. En unos casos se enfatiza la condición dual de la obra y en otros el sentido ascendente del peregrinaje. Pasando del esquema binario a uno ternario, Parker⁴⁷ desarrolla una interpretación que habla de fases sucesivas: el surgimiento de la humanidad en la barbarie primitiva, el desarrollo de la civilización y finalmente la era cristiana.

La variedad de interpretaciones, y la posibilidad que ofrece el texto de sustentar razonablemente todas ellas, nos ponen sobre aviso de la dificultad de fijar una lectura alegórica unívoca para la obra. Como apunta Lozano Renieblas⁴⁸, merece atención la definición que el propio Cervantes hace del texto como «libro de entretenimiento», que dejaría en suspenso la necesidad de encontrar una lectura alegórica seria o una interpretación trascendente para esas supuestas dos mitades del texto. Podría valorarse en este punto esa lectura del texto como tapiz de historias que ya se deja entrever en el propio *lienzo peregrino* y que también tiene algo que ver con la propuesta de Adelia Lupi⁴⁹, que relaciona la estructura del *Persiles* con la de los cuadros manieristas pluritemáticos a partir de unas palabras de Arnold Hauser:

Así como una pintura manierista no muestra, de ordinario, una composición unitaria, desintegrándose en partes, escenas, grupos y figuras más o menos independientes, así también una obra literaria manierista se compone de imágenes que, en cierto sentido, pueden ser también consideradas y gozadas, cada una de por sí⁵⁰.

Las narraciones intercaladas del *Persiles* responden a ese propósito, el de disfrutarse como amenos relatos en sí mismos, más que funcionar como piezas que haya que encajar en el rompecabezas final del relato bizantino. Serían como las distintas escenas de un cuadro pluritemático como *El martirio de San Mauricio* de El Greco, en El Escorial. En esta obra, como señala en sus comentarios Emilio Orozco⁵¹, se pintan de manera simultánea varios episodios de la vida del santo y,

47 Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680* (Madrid: Cátedra, 1986), 143-48.

48 Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles* (Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 1998).

49 Adelia Lupi, «El ojo de Cervantes hacia el arte en el *Persiles*», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 503-4.

50 Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, Ediciones Guadarrama (Madrid, 1969), 19-20.

51 Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1975), 174.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

además, se reserva el espacio principal del lienzo para una escena secundaria, casi como si fuera un inicio *in medias res* de la narración pictórica.

Este tipo de procedimientos narrativos, con diferentes cambios y elaboraciones, aparecerán también en obras pictóricas del s. XVII. Se encuentra, por ejemplo, en *Las hilanderas* de Velázquez, donde la clave de la fábula de Palas y Aracne se sitúa al fondo mientras que en el primer plano se dedica a las tejedoras. Podríamos pensar en la reflexión que sobre la propia pintura aparece en el cuadro⁵², como correlato de la pluridiscursividad⁵³ del *Persiles*. Se trata de estructuras, en las que la unidad, del cuadro o del texto, convive con la fragmentación del asunto en diversas escenas, y en las que, como ocurre en las obras cervantinas, no es raro encontrar reflexiones insertas sobre el quehacer creativo o que se incluya la imagen o la voz del autor en el proceso.

3. *El Persiles* dentro de la crítica cervantina

La complejidad estructural de la obra, junto a sus posibles lecturas alegóricas y la elevación de su estilo han sido dos de las cuestiones que la crítica ha debatido con más intensidad sobre el texto. No solo las interpretaciones, sino también la valoración de la novela, ha sido objeto de notables cambios a lo largo del tiempo. En la actualidad, tras varias décadas en las que la atención pareció centrarse en otras obras de Cervantes, el *Persiles* ha pasado a ocupar un lugar señalado dentro de la crítica cervantina, especialmente a partir de los años noventa del siglo anterior. Su valoración ha mejorado, aunque sigue a distancia del *Quijote*, el texto clave alrededor del cual pivotan la mayor parte de los estudios cervantinos.

52 La complejidad estructural, y las diferentes alusiones que aparecen en la obra, hacen que el cuadro de Velázquez no solo retrate un oficio o muestre un pasaje mitológico, sino que además hable de la propia pintura. Aracne, siendo mortal, consigue tejer prácticamente igual que Palas, una diosa, lo que vendría a reforzar las tesis de la dignidad del arte y a apoyar la idea de la liberalidad de la pintura. Javier Portús Pérez, «“Las Hilanderas” como fábula artística», *Boletín del Museo del Prado* 23, n.º 41 (2005): 70-83. Sobre la importancia de la mitología y las historias en los cuadros de Velázquez: Javier Portús Pérez, *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007). Para ampliar la información sobre la pintura de la época: José Milicua, *Ojo crítico y memoria visual: escritos de arte* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016).

53 Georges Güntert, «La pluridiscursividad del *Persiles*», en *Visiones y revisiones cervantinas, Actas del VII CINDAC*, ed. Christoph Strosetzki (Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2011), 37-50.

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles* no ha logrado el objetivo con el que Cervantes, según nos cuenta en sus prólogos, se embarcó en su escritura. La historia de los dos peregrinos no ha resultado ser esa narración larga y seria que, por fin, daría a su autor un éxito culto, al menos no un éxito imperecedero. Y si eso no ha sido así, quizá se ha debido precisamente al cambio de tono, a dejar atrás la parodia y a embarcarse en un proyecto literario pensado para lograr un lugar destacado en la academia de su tiempo. No era fácil para Cervantes saber que ese puesto de honor permanente en las letras universales ya lo había conseguido para él la historia del ingenioso hidalgo.

Tras una buena acogida editorial en el momento de su publicación y un cierto interés crítico en la obra durante el siglo XVIII, el *Persiles* pasa a un segundo plano dentro de la crítica cervantina, especialmente durante el siglo XIX. Es en esta época cuando se realizan los aportes a la interpretación del *Quijote*, y por extensión de la figura de Cervantes, que darán renombre al autor y lo convertirán en padre de la narrativa moderna. Es durante esta época cuando la complejidad estructural de la novela bizantina, la inverosimilitud de muchos de sus lances y la inclusión de elementos cercanos a lo maravilloso y lo fantástico fueron peor entendidas⁵⁴. La imagen del autor irónico y excelente observador de la vida cotidiana de mesones y caminos, tan grata para la crítica realista, casaba mal con un texto que se dirigía por otros derroteros, especialmente en sus dos primeros libros.

En la actualidad, tras la ruptura del siglo XX con las fórmulas de la novela realista y su apertura hacia caminos de experimentación que no eluden la posible hibridación de lo real con lo fantástico o lo maravilloso⁵⁵, la valoración del *Persiles* ha cambiado. También ha contribuido a ello la necesidad del cervantismo de explorar facetas o dimensiones del autor menos conocidas y de ampliar el estudio a otros

54 «El siglo XIX, pasado el Romanticismo, acabó por confesarse desconcertado y perdido en el mundo de la imaginación. Hay que exceptuar a Nicolás Díaz de Benjumea, que pronuncia sobre el *Persiles* el juicio más sensato de la pasada centuria». Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 13.

55 Todorov distingue entre lo maravilloso, que directamente instala el relato en un mundo irreal, y lo fantástico, que difumina las fronteras entre ambas realidades. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974). Como señala Pelorson, si atendemos a esta distinción, pasajes como el del lobo con el que habla Antonio o la hechicera con la que vuela Rutilio estarían dentro del ámbito de lo fantástico. Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 81, n. 10. No obstante, la crítica ha empleado el término maravilloso en relación al *Persiles* con un sentido más amplio que no obliga a la ubicación de la historia en un mundo completamente ajeno a lo real y que, de ese modo, podría aplicarse a los episodios señalados.

textos de su corpus narrativo fuera del *Quijote*. A pesar de todo ello, no parece haber duda en la actualidad de la primacía de la historia del hidalgo como el texto que justifica la destacada posición de Cervantes en las letras españolas. Desde el punto de vista actual, quizá sorprenda que la diferente consideración de ambas novelas no haya estado siempre tan clara. Si nos remontamos al siglo XVIII, vemos que, en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de 1737, Mayans y Siscar destaca la calidad literaria del *Persiles*, que se atreve, incluso, a anteponer al *Quijote*.

En suma, esta obra es de mayor invención, artificio y de estilo más sublime que la de *Don Quijote de la Mancha*. Pero no ha tenido igual aceptación, porque la invención de la *Historia de Don Quijote* es más popular y contiene personas más graciosas y, como son menos en número, el lector retienen mejor la memoria de las costumbres, hechos y caracteres de cada una. Fuera de eso, el estilo es más natural y tanto más descansado cuanto menos sublime⁵⁶.

El crítico ilustrado señala ya la importancia del humor y la dimensión popular del *Quijote* como claves de su éxito, a la vez que destaca la elevación del estilo y el artificio como elementos de mérito en el *Persiles*, al que considera mejor que su modelo: *Las etiópicas* de Heliodoro⁵⁷. No deja de destacar el carácter exigente de la lectura de la novela bizantina, de compleja estructura y plagada de personajes y relatos cuyo recuerdo no siempre era sencillo para el lector. Podríamos pensar que esta valoración situaría al *Persiles* dentro de la literatura culta, dirigida a grupos reducidos, pero la atención editorial⁵⁸ que se presta a la obra a lo largo de la época

56 Gregorio Mayans y Siscar, *Obras completas*, ed. Antonio Mestre Sanchís (Valencia: Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1983), II-311.

57 No siempre la crítica se ha atrevido a señalar el resultado final de la competición que Cervantes pretende entablar con Heliodoro. Para Mayans y Siscar el *Persiles* supera a su modelo, especialmente en lo que se refiere a su estilo, que califica de sublime, y contrapone al del griego «algo afectado y excesivamente poético». De opinión contraria es Martín Morán, que basa su crítica en la complejidad estructural y la capacidad del autor para atar el nudo y plantear de manera coherente el desenlace: «En fin, a juzgar por la unidad estructural del *Persiles* y por el final del relato, no me cabe la menor duda de que el Pinciano habría dictaminado que si Cervantes pretendía competir con Heliodoro, la palma se la llevaba el griego». Martín Morán, «El género del *Persiles*», 190.

58 «Treinta y siete veces fue reeditado el *Quijote* a lo largo del siglo [XVIII]. [...] Tras seis ediciones de salida (1617), siguen las de 1618, 1619 y 1625, y la última edición que se hizo en el Seiscientos data de 1629; sólo noventa años más tarde vuelve a reeditarla el impresor Juan Sanz de Madrid (1719). A partir de entonces las ediciones se suceden; Barcelona, 1724; Madrid, Pedro José Alonso y Padilla, 1728; Barcelona, Pablo Campins, 1734; Barcelona, Juan Nadal, 1760 y 1768; Madrid, Sancha, 1781; Madrid, Fermín Villalpando, 1799; Madrid, Sancha, 1802, y Madrid, Viuda de Ibarra, 1805. [...] Ello demuestra que la novela póstuma de Cervantes es leída con gran interés durante toda la centuria». David Ordóñez García, «El *Persiles* en el siglo XVIII

parece desmentirlo, ya que, al igual que el *Quijote*, el *Persiles* fue reeditado en numerosas ocasiones.

Durante el siglo XVIII se prestó una importante atención a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Se vio en la novela bizantina un género que «cumplía a las mil maravillas la máxima horaciana de enseñar deleitando, al mismo tiempo que estaba sancionado por la práctica literaria de la Antigüedad y respetaba la normativa clásica⁵⁹». La obra de Mayans, inicio y base de buena parte del cervantismo posterior, otorga un lugar destacado al *Persiles* y lo equipara al *Quijote*, al considerar a ambas obras como tentativas de esa épica en prosa⁶⁰ que se ha propuesto escribir Cervantes. Mayans relaciona el furor del hidalgo con la cólera de Aquiles y las peripecias y viajes de la novela bizantina con los viajes de Ulises, enmarcando así ambas obras dentro de un mismo impulso de renovación formal de los géneros literarios.

Los antecedentes clásicos, el decoro y la elevación del estilo, así como la discusión sobre cuestiones genéricas, eran temas que interesaban a los ilustrados. Los románticos, sin embargo, centran su atención en la capacidad inventiva de Cervantes y su originalidad, lo que conducirá a la definitiva anteposición del *Quijote* frente al *Persiles*. En 1800 Friedrich Schlegel, uno de los grandes valedores de la novela bizantina, muestra su aprecio por el texto y señala en su *Diálogo sobre la poesía*⁶¹ que: «El gran *Persiles* fue compuesto con ingenioso artificio en una manera severa y oscura». Sin embargo, ni los paisajes nórdicos y helados, con su oscuridad y misterio, serán suficientes para que la crítica del XIX valore la novela bizantina con el mismo entusiasmo que en el siglo precedente.

Menéndez Pelayo alaba la elevación del estilo cervantino, pero muestra su disconformidad con el planteamiento general de la obra, en la que señala como

(la peregrinación, el viaje ilustrado y la estructura bizantina en las obras narrativas de Zavala y Zamora)», *Anales Cervantinos* 33 (1997): 199-200.

59 Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez, eds., *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII* (Madrid: Verbum, 2006), 47.

60 Sobre el debate acerca de la épica en prosa en el Renacimiento y su relación con el *Persiles* puede consultarse el apéndice de la siguiente edición del texto: Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Isaías Lerner y Isabel Lozano Renieblas (Barcelona: Penguin Random House, 2016), 483-88.

61 El fragmento aparece recogido en: Rey Hazas y Muñoz Sánchez, *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, 478.

principal defecto la inverosimilitud. La multiplicidad de personajes y su carácter arquetípico no satisfacen las exigencias de la crítica decimonónica. El autor centra sus objeciones en los dos primeros libros de la obra, cuando los personajes se mueven en un ambiente nórdico y misterioso, lejos de los escenarios de tipo realista que acogían a los personajes de la novela del XIX.

Los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica. [...] La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil, no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción⁶².

Como es habitual, la visión del crítico se enmarca en las tendencias estéticas de su tiempo⁶³. Por eso, no es de extrañar que sean los dos últimos libros de la obra los que satisfagan más a Menéndez Pelayo. Las localizaciones geográficamente reconocibles, la aparición de referentes reales, ciudades o edificios, así como el desfile de personajes que podían representar tipos verdaderamente existentes, eran elementos de valor para la crítica contemporánea a las grandes novelas realistas. El *Persiles*, con sus hombres lobo, su mujer voladora y sus hechiceras no encajaba bien con la idea de Cervantes que más interesaba a la crítica de la época, la del autor atento a lo real, capaz de captar con ironía y destreza la riqueza humana de los personajes de su época.

La ponderación de estos aspectos de la prosa cervantina dejará relegado al *Persiles* en la valoración de la crítica durante varias décadas. Benedetto Croce⁶⁴, en

62 Marcelino Menéndez Pelayo, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. 1 (Santander: CSIC, 1941), 336.

63 La capacidad de los textos cervantinos para articular diferentes lecturas a lo largo del tiempo no deja de ser una muestra de su calidad literaria. «Porque la riqueza cervantina está precisamente en ese descubrimiento que cada generación hace de él a medida que evolucionan las sensibilidades, más allá de la mera erudición de los cervantistas. Por ello, hay un Cervantes ilustrado para los Ilustrados, romántico para los Románticos, liberal para los liberales o conservador católico para los católicos conservadores, a la vez que librepensador o socialista para sus lectores de ese perfil; y a medida que transcurre el tiempo, cuando aparece el feminismo, los feministas y las feministas descubren en ese «yo nací libre» de la pastora Marcela el primer gran manifiesto feminista, y los ecologistas pueden descubrir un Cervantes pastoril-ecologista que canta a la ley de la razón y a la ley de la naturaleza; y los anticonfesionales una revolución expresiva en la despedida entre un moro y un cristiano de este tono: “Tu Mahoma, Ali, te guarde”, “Tu Cristo vaya contigo”». Emilio Sola, *Cervantes libertario, Cervantes antisistema, o por qué los anarquistas aman a Cervantes* (Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2016), 12.

64 Benedetto Croce, «Cervantes. “Persiles y Sigismunda”», *Quaderni della «Critica»* 4, n.º 12 (1948): 71-82.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

1948, sigue manteniendo una opinión negativa de la obra. Señala su falta de unidad y critica su estilo. A su negativo juicio solo escapa la carta inicial, dedicada al conde de Lemos y escrita por Cervantes al borde de la muerte, el prólogo y el pasaje en el que el bárbaro español cuenta cómo fue el encuentro en la isla con la que después sería su esposa (I-4). El crítico italiano valora positivamente que, en su libro sobre Cervantes, Savj-Lopez⁶⁵ haya abandonado el intento desesperado de defender el *Persiles*⁶⁶. Y vuelve a mostrar su negativa opinión sobre la novela bizantina al comentar el texto de Luisa Banal⁶⁷ sobre la obra, llegando a declarar la falta de valor poético del texto⁶⁸.

Croce habla de la tentación de otorgar al *Persiles* esta cualidad poética que él no aprecia, pero que en su tiempo ya había empezado a señalarse. Quizá sea la obra de Schevill⁶⁹, la que inaugura la revisión crítica del *Persiles* que va a producirse en el siglo XX, y que juzgará el texto con mucha mayor benevolencia que en la centuria anterior. «Cervantes parece desatarse de la realidad terrestre y prosaica para correr los campos más anchos de la fantasía y del sueño», señala Farinelli⁷⁰ al abordar la crítica de la obra. «¿Por qué se rodea al libro *Persiles y Sigismunda* de un ambiente de indiferencia de olvido y de inatención?⁷¹» se pregunta Azorín, que lee como una

65 Paolo Savj-Lopez, *Cervantes* (Nápoles: R. Ricciardi, 1913).

66 «Sarà il caso, dunque, di cercare piuttosto nel *Persiles y Sigismunda* le pagine che non possono non esservi sparsamente, degne di un Cervantes? Sì, certo, e a questo passo si è risolta la critica e il buon senso italiano nel libro del Savi Lopez sul Cervantes, abbandonando come disperata la difesa dei *Trabajos* per intero». «Entonces, ¿será el caso, más bien, de buscar en el *Persiles y Sigismunda* las páginas que no pueden ser poco dignas de un Cervantes? Sí, ciertamente, y en este paso se resolvió la crítica y el buen sentido común en el libro de Savi-López sobre Cervantes, abandonando como desesperada la defensa de los *Trabajos* como un todo». Croce, «Cervantes. “Persiles y Sigismunda”», 75.

67 Luisa Banal, *L'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes* (Florença: Le Monnier, 1923).

68 «Anche la Banal ha scritto con diligenza sull'argomento (*L'ultimo romanzo di Miguel del C.*), ma non si è astenuta dalla tentazione di dar valore poetico a quello che, non c'è rimedio, non l'ha». «También Luisa Banal ha escrito con diligencia sobre este tema (*L'ultimo romanzo di Miguel del C.*), pero no se ha abstenido de la tentación de dar valor poético a aquello que, sin remedio, no lo tiene». Croce, «Cervantes. “Persiles y Sigismunda”», 75.

69 Rudolph Schevill, «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. I. Introduction», *Modern Philology*, n.º 4 (1906): 1-24. Rudolph Schevill, «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. II. The Question of Heliodorus», *Modern Philology*, n.º 4 (1907): 677-704. Rudolph Schevill, «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. III. Virgil's Aeneid», *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, n.º 13 (1908): 475-548.

70 Arturo Farinelli, «El último sueño romántico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española* 9, n.º 42 (1922): 149-62.

71 Azorín, *Con Cervantes*, 41.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

«visión cinematográfica, breve, fugaz⁷²» el desfile de personajes que coinciden en su viaje con los protagonistas. En sus palabras, al comparar la novela con un lienzo, se advierte también la relación de la obra con las artes plásticas y visuales.

Hagamos como quien encuentra allá arriba, en una estancia apartada del caserón, un cuadro interesante. El cuadro no parece nada; su marco está carcomido; su lienzo, costroso, polvoriento. Se le [sic] limpia; se le encuadra en un marco espléndido. Después, en un salón claro y elegante, se le coloca sobre un fondo adecuado, en bello contraste con muebles artísticos y con delicadas porcelanas y figuritas gráciles. El cuadro, entonces, vive, se anima, emana claridad y belleza. Ya no es el lienzo ante el que hemos pasado, años y años; ahora, la obra del artista ha entrado en el ambiente que le corresponde. Hagamos lo mismo con el *Persiles*⁷³.

El cambio de valoración del texto tiene que ver con los nuevos derroteros de la novela, más abierta a la inclusión de lo maravilloso o lo fantástico que en el siglo precedente. La estética del siglo XX, influida por la narración cinematográfica y atenta a lo fragmentario, se va a encontrar más cerca del *Persiles* que los críticos decimonónicos. Junto a estos factores, en la revalorización del texto también va a ser importante la aparición de diferentes lecturas e interpretaciones de tipo alegórico capaces de dotar de un sentido unitario a la obra. En estos casos, la complejidad estructural del texto, el contraste entre sus libros y la proliferación de imágenes sorprendentes, descripciones de elementos singulares o personajes con cierto aire emblemático, cobrarán sentido como símbolos de una alegoría que otorgue al libro una interpretación integral y unitaria. Lo curioso es que este mismo esquema interpretativo ha sido empleado para aplicar al *Persiles* múltiples sentidos discordantes, cuando no opuestos.

Como señala Lozano Renieblas, una buena parte de esas lecturas alegóricas se inician con el texto de Cesare de Lollis⁷⁴ donde se lee la obra de Cervantes como una literatura reaccionaria u orgánica, dentro de los límites marcados por los poderes de su época. Esta lectura alinearía a Cervantes con la literatura seria y edificante que se propone tras el Concilio de Trento y lo alejaría de las corrientes de inspiración popular y cercanía a lo vernáculo que circulan en el Renacimiento. Esta postura hizo

72 J. Martínez Ruiz Azorín, «Al margen del “Persiles”», en *Al margen de los clásicos* (Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915), 121-46.

73 Azorín, *Con Cervantes*, 41.

74 Lollis, *Cervantes reazionario*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

difícil para el crítico «comprender el proyecto estético cervantino porque ignoró el papel renovador que juega la risa, en el *Quijote*, porque lo leyó como una obra destructiva; y la fantasía, en el *Persiles*, porque lo interpretó como una obra seria⁷⁵».

Para hacer encajar el *Quijote* dentro de esta visión de Cervantes como un autor comprometido con los valores oficiales de su época, de Lollis se ve obligado a otorgar a la parodia una cualidad destructiva. Según el crítico, el autor a través de la burla estaría señalando las deficiencias y limitaciones de lo popular, de lo caballeresco y lo romance. Frente a esa escritura desatada se encontraría la reivindicación de los modelos clásicos y la literatura del *prodesse et delectare* que estaría propugnando con el *Persiles*. «El Renacimiento perfila el conflicto entre literatura popular y culta y el Barroco lo sanciona definitivamente. Esta nueva querrela entre antiguos y modernos renueva el conflicto entre la *latinitas* y la barbarie germánica, entre lo romano y lo románico⁷⁶».

Esta lectura de la propuesta cervantina, que Lozano Renieblas relaciona con el «vulgar aunque recto juicio» de Cervantes, del que habla Juan Valera, o en el respeto del autor a lo establecido que señala Savj-Lopez, parecería haber quedado olvidada por las principales corrientes del cervantismo posterior. Los estudios de Américo Castro⁷⁷ darían una visión mucho más rica y panorámica de las fuentes que alimentaron el pensamiento cervantino y de la capacidad del autor para trabajar con la ambigüedad y el perspectivismo como materiales literarios a la hora de dejar entrever sus posiciones particulares en sus obras. Hacer encajar el *Quijote* en el marco interpretativo señalado por de Lollis era ciertamente complejo. Sin embargo, leer el *Persiles* como una obra alegórica alineada con el catolicismo abrió una corriente interpretativa que marcaría una parte de la crítica del siglo XX sobre esta novela.

La idea de Cervantes como escritor cercano a los valores religiosos y a la oficialidad del poder de su época acabaría por sentar las bases de la interpretación del

75 Isabel Lozano Renieblas, «El “Cervantes Reazionario” de Cesare de Lollis», en *Cervantes en Italia: X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España en Roma* (Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001), 247.

76 Lozano Renieblas, 245.

77 Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona: Crítica, 1987).

Persiles como un texto contrarreformista que, de una u otra manera, seguirán críticos como Casaldüero⁷⁸, Forcione⁷⁹ o Añalle-Arce⁸⁰. La clave de estas lecturas está en una interpretación alegórica de la novela que es leída en su conjunto como un símbolo de la experiencia de la historia de la humanidad, como un romance cristiano, o como un camino ascendente hacia una unión final sellada con el matrimonio en Roma. Estas lecturas ven en el *Persiles* un texto alineado con los valores y propuestas del catolicismo oficial postridentino. Una de las lecturas de este tipo que más difusión ha tenido es la de Añalle-Arce, que equipara el peregrinaje de los dos protagonistas con el avance en la llamada cadena del ser⁸¹, que hace del amor humano un paso previo, una fase en ese camino ascensional de sentido trascendente.

El marco interpretativo general de estas lecturas intenta dar un sentido coherente a la multitud de elementos simbólicos dispersos en el texto. La proliferación de descripciones, imágenes, écfasis y demás imagería que puebla las páginas del *Persiles* crean esa sensación de alegoría, de sentido oculto que, sin embargo, parece que no llega a desvelarse de manera definitiva nunca en el texto. Es la idea del contraste, o de las dos caras, la que aporta unidad a las distintas partes de la novela⁸². Sin embargo, la falta de una clave interpretativa final y explícita hace posible que cada crítico introduzca sus matices en ese supuesto sentido global de la obra y, a la vez, es lo que da pie para que cada lector dote a los elementos visuales del texto con un simbolismo diferente.

Quizá la cuestión más irónica de estas lecturas unitarias y alegóricas es que, si en un primer momento sirvieron para hacer de Cervantes un campeón de la Contrarreforma; en las últimas décadas, cambiando el sentido de la clave

78 Casaldüero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*.

79 Alban K. Forcione, *Cervantes' Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972).

80 Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Añalle-Arce (Madrid: Castalia, 1992).

81 La metáfora de la «cadena del ser» que emplea Añalle-Arce es una idea de largo recorrido en la cultura occidental que, entre otros, cuenta a Alexander Pope entre sus cultivadores. Arthur O. Lovejoy, *La gran cadena del ser* (Barcelona: Icaria Editorial, 1983).

82 «Cervantes agrupó los cuatro libros de la novela en dos zonas: la nórdica y la meridional. Son los dos mundos que encontramos constantemente en el Barroco, de cuya tensa oposición surge la unidad. Hoy podemos darnos cuenta de por qué la crítica de los últimos cien años erró tan desorientada al leer el *Persiles*: fue incapaz de ver la unidad que forman estos dos mundos». Casaldüero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 14.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

interpretativa o bien realizando lecturas postestructuralistas del texto, las alegorías han servido para hacer del alcaína casi todo lo contrario: un cosmólogo cercano al pensamiento heterodoxo o protestante⁸³, un experto en alquimia⁸⁴ o una especie de precursor del posfeminismo y las teorías transgénero⁸⁵. En cierto modo, el cambio de actitud no deja de ser una muestra del amor que el cervantismo profesa por su objeto de estudio. Si hubo una época en la que para poner en valor los textos de Cervantes había que señalar su ortodoxia, en la actualidad posmoderna parece que encarecemos más al autor destacando sus perfiles más heterodoxos.

Este tipo de lecturas parten de visiones, como la de Américo Castro⁸⁶, que señalaban las discordancias entre las ideas cervantinas y parte del pensamiento dominante de la época. Ahondando en esas discrepancias y proponiendo marcos interpretativos distintos a los de la religiosidad oficial, se han articulado las lecturas de Michael Nerlich⁸⁷ o David R. Castillo y Nicholas Spadaccini⁸⁸, que sitúan la obra en la línea de la literatura heterodoxa. Para llegar a la conclusión de que el *Persiles* es un texto crítico con los valores oficiales, especialmente con las ideas de la Contrarreforma, se apoyan en la lectura irónica de buena parte de las alusiones que aparecen en el texto a elementos propios del catolicismo oficial o las ideas imperiales.

Al igual que los críticos que destacaban el espíritu contrarreformista del texto, y realizaban para ello una lectura alegórica con un sentido unitario y global; algunas de las interpretaciones contemporáneas también señalan un significado de conjunto que daría orden a la variedad de elementos dispersos en sus páginas o incluso a la divergencia entre el periplo nórdico y el peregrinaje por tierras peninsulares. En el caso de Ruth el Saffar, estas dos partes de la obra se leen como las dos mitades del

83 Michäel Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes* (Madrid: Hiperión, 2005).

84 Ruth El Saffar, «Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, n.º 1 (1990): 17-34.

85 Ruth El Saffar, «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 3, n.º 1 (1983): 35-50.

86 Castro, *El pensamiento de Cervantes*.

87 Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*.

88 Nicholas Spadaccini y David R. Castillo, «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: Cervantes y El Cervantismo Actual», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20, n.º 1 (2000): 115-32.

andrógino⁸⁹ que se unifican en el matrimonio final, una unión que también podría leerse como la fusión de diferentes elementos alquímicos⁹⁰ diseminados previamente en el relato. La unión que para otros era católica es ahora una fusión de elementos paganos, pero en ambas lecturas se apunta hacia el sentido de reunión final que cierra la novela.

Diana de Armas Wilson⁹¹ plantea también una lectura alegórica, pero ahora centrada en lo amoroso, donde el *Persiles* vendría a ser un catálogo de historias de amor intercaladas en el relato principal de la historia de los protagonistas. Julio Baena⁹² apunta al Manierismo para hallar las claves interpretativas de la obra. Cascardi⁹³ hace una lectura psicoanalítica de la obra cervantina, Williamsen habla de la teoría del caos⁹⁴ aplicada al *Persiles* y pone el foco en el manejo de diferentes voces narrativas y el componente de metaficción presente en los textos de Cervantes⁹⁵ y Medardo G. Rosario⁹⁶ señala el paralelismo entre los elementos simbólicos del *Persiles* y los mandalas.

Parece evidente la enorme pluralidad de enfoques del cervantismo contemporáneo. Junto a la crítica de tipo humanista y larga tradición histórica en Europa, han surgido corrientes, especialmente en el ámbito universitario norteamericano, que trabajan el texto literario desde diferentes presupuestos interpretativos relacionados con la condición posmoderna. Se trata de visiones que trabajan en un territorio mixto entre la crítica literaria, los estudios de género o el psicoanálisis, que pueden aportar visiones novedosas sobre los textos, aunque haya

89 El Saffar, «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes».

90 El Saffar, «Persiles' Retort».

91 Armas Wilson, *Allegories of love*.

92 Julio Baena, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1996).

93 Anthony J. Cascardi, «The Archaeology of Desire in Don Quixote», en *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson (Ithaca: Cornell University Press, 1993), 37-58.

94 Amy R. Williamsen, *Co(s)Mic Chaos: Exploring «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda»* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994).

95 Amy R. Williamsen, «Beyond Romance: Metafiction in Persiles», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, n.º 1 (1990): 109-20.

96 Medardo G. Rosario Rivera, «El Persiles como mandala secreta, o de cómo Cervantes trasciende la autoridad eclesial de la época», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro: BIADIG, Biblioteca áurea digital*, vol. 11 (Pamplona: GRISO, Universidad de Navarra, 2010), 257-66.

quien señale, como Anthony Close⁹⁷, que parecen haber dejado de lado cuestiones históricas relevantes para una interpretación contextualizada de los mismos.

La pluralidad de enfoques e interpretaciones da muestras de la dificultad de establecer una lectura unitaria unívoca que dote de un sentido preciso a las diferentes partes y elementos de la novela. Martín Morán⁹⁸ señala este hecho y apunta al «bricolaje» narrativo al que era aficionado el autor como una posible causa de la diversidad presente en el texto. Siguiendo el hilo de esta idea, las dos partes de la novela no responderían tanto a un plan preconcebido que alcanzaría su sentido final con el cierre de la historia; sino que serían la consecuencia de dos experimentos narrativos. Por una parte, el impulso que lleva a Cervantes a competir con Heliodoro daría forma a los dos primeros libros de la obra. Por otra, en los dos últimos libros, el autor parece más atento a las novedades editoriales de la novela bizantina en el Siglo de Oro⁹⁹. Las diferentes técnicas narrativas empleadas en ambas secciones del libro han sido estudiadas con detalle por Lozano Renieblas¹⁰⁰, que señala la importancia del *Persiles* en el proceso de formación de la novela occidental y hace hincapié en su condición de libro de aventuras, lejos por tanto de las visiones del texto más trascendentes o alegóricas.

¿Cómo afectan todas estas lecturas distintas a la interpretación de los elementos visuales que aparecen en la novela? A la hora de desentrañar el sentido de buena parte de las descripciones y alusiones a ciudades, edificios u obras de arte en el texto, la adopción de un marco crítico u otro es determinante. Por ejemplo, el fin de la historia de amor y peregrinaje en la ciudad de Roma, que para unos es la capital del catolicismo y el punto culminante del amor de los protagonistas; pasa a ser para otros una alusión irónica, una crítica a la ciudad decadente que escandalizaba a los auténticos cristianos y cuyos excesos justificaron la necesidad de protesta de una

97 Anthony J. Close, «Theory vs. the Humanist Tradition Stemming from Américo Castro», en *Cervantes and his Postmodern Constituencies*, ed. Anne Cruz y Carroll Johnson (Nueva York: Garland, 1999), 1-21.

98 Martín Morán, «El género del *Persiles*».

99 Podemos pensar, por ejemplo, en la tentativa lopesca de abordar el género: Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera (Madrid: Cátedra, 2016). La primera edición de la obra aparece en Sevilla en 1604, le siguen dos ediciones en Barcelona, 1604 y 1605, una en Bruselas en 1608 y otra en Madrid en 1618. Se reeditó posteriormente en el siglo XVIII.

100 Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*.

parte de la Iglesia. La ya proverbial ironía y ambigüedad cervantina deja sembrados en el texto indicios suficientes para hacer viables diferentes interpretaciones. Más que adoptar una de las posibles lecturas alegóricas y seleccionar los elementos que la apoyan, el interés crítico puede hallarse ahora en apuntar hacia la ambivalencia de esas imágenes y la habilidad de su autor para manejar los elementos visuales como piezas narrativas capaces de enriquecer y dotar de cohesión al texto en diferentes planos.

4. Sobre la fecha de composición¹⁰¹

La discusión sobre el carácter dual de la novela ha sido uno de los elementos que se han considerado en las lecturas alegóricas del texto, pero también ha sido una de las claves de los intentos de datar su fecha de composición. A la hora de establecer las fechas de redacción del *Persiles*, no es sencillo encontrar puntos de anclaje plenamente fiables más allá de las referencias que el propio autor va dejando caer en los prólogos de las obras que va publicando. Estos testimonios autoriales corresponden a los últimos años de vida de Cervantes, los más prolíficos desde el punto de vista editorial, pero han sido varios los críticos que han apuntado la posibilidad de que el *Persiles*, o alguna parte del mismo, hubiera sido escrito con bastante anterioridad a esa fecha.

En su edición de 1914, Schevill y Bonilla¹⁰² intentan fijar un punto de partida para la datación de la obra y lo encuentran en la publicación de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, por lo que el inicio de la redacción no podría ser anterior a 1608-1609. Consideran el texto del Inca como una fuente primordial para la creación de los ambientes exóticos que aparecen en la obra, lo que podría discutirse teniendo en cuenta otros textos de carácter geográfico. Aunque se trata de una hipótesis que ha

¹⁰¹La datación de la novela ha sido un asunto ampliamente discutido por la crítica. En este apartado se recoge un breve resumen del estado de la cuestión y se señalan los elementos del debate más importantes para el análisis de los elementos visuales de la novela. Un análisis pormenorizado sobre la fecha de composición y la cronología de la obra puede encontrarse en: Lozano Renieblas, 19-80. En su edición de la obra, Carlos Romero también hace una exposición del debate crítico referido a este tema y establece su propuesta cronológica. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 15-29.

¹⁰²Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Obras completas de M. C. III-IV*, ed. Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914).

tenido seguidores, como Entwistle¹⁰³, la crítica también ha señalado la presencia de de testimonios, ligados a la descripción del mundo septentrional¹⁰⁴, que podrían haber servido como base para los primeros libros del *Persiles*.

Las diferencias entre los libros de la obra ha dado pie a la idea de una redacción en varias fases. En 1918 y 1921 apunta esta posibilidad Tarkiainen¹⁰⁵, que señala el periodo de 1599-1603 para la primera etapa, mientras que sería entre 1612 y 1616 cuando se habría abordado la segunda parte de la obra. Adelanta la fecha de inicio propuesta por Schevill y Bonilla basándose en las fuentes. La publicación clave no serían ahora los *Comentarios reales*, sino la traducción de 1599 de Jerónimo de la Huerta de la *Historia natural* de Plinio, de donde Cervantes habría tomado la idea de los hombres lobo que aparecen en el texto. También señala este autor la posible relación entre el *Persiles* y el tipo de narración de la que habla el canónigo en el *Quijote* (I, 47-48)¹⁰⁶.

La falta de testimonios definitivos, así como la dificultad de basar la datación en la fecha de publicación de unas fuentes a su vez discutidas, ha dado pie a numerosas propuestas a la hora de fijar cronológicamente la redacción de la obra. Singleton¹⁰⁷, en 1947, sostiene que el *Persiles*, es obra inicial del autor, anterior incluso a la *Galatea* y apoya su argumentación en diferentes referencias temporales que aparecen en el texto. La complejidad de la cronología interna de la obra, así como la diversidad de fuentes posibles, han dado pie a numerosas variaciones en las fechas fijadas. Sin embargo, la idea de la redacción en dos fases ha sido aceptada por buena parte de la crítica.

103William J. Entwistle, *Cervantes* (Oxford: Claredon Press, 1940).

104En la exposición *Viaje alrededor del Persiles* (Madrid: Instituto Cervantes, 2017) comisariada por Isabel Lozano-Renieblas, se presentaron en relación con el texto cervantino el mapa de Abraham Ortelius y la *Carta marina, opus Olai Magni Gotti Lincopensis*.

105Viljo Tarkiainen, *Miguel de Cervantes Saavedra: Elämä ja Teokset* (Porvoo: Werner Söderström, 1918). Viljo Tarkiainen, «Quelques observations sur le roman “Persiles y Sigismunda”», *Neuphilologische Mitteilungen*, n.º 22 (1921): 41-44.

106Según Carlos Romero, «fue Ludwing Tieck el primero que, en el prólogo a la trad. del *Persiles* realizada por su hija Dorothea (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1837), puso en relación la obra póstuma cervantina con la llamada “novela del canónigo” de Toledo (*Quijote* I, 47-48) Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 18. Tarkiainen, en su texto de 1921, lanza la idea de que las palabras del *Quijote* no son un plan narrativo, sino el resumen de la parte del *Persiles* que, para ese momento, Cervantes ya tenía redactada.

107Max Singleton, «El misterio del Persiles», *Realidad: Revista de Ideas* 2 (1947): 237-53.

Rafael Osuna¹⁰⁸, en 1968 y 1970, sigue esta idea y propone el periodo de 1580-1605 para la primera fase. Recurre nuevamente a una fuente para datar la obra, que en este caso haría referencia al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, relacionado con el personaje de Antonio el bárbaro¹⁰⁹. El libro III se habría escrito entre 1606-1609 y el IV en los últimos meses de vida de Cervantes. También Avallé-Arce¹¹⁰, en 1973 y en su edición del *Persiles* publicada en 1969, sigue la hipótesis de la redacción en dos fases que, además, vendría a reforzar la idea del *Persiles* como un libro dual, separado en dos partes que lograrían la unidad gracias a una lectura alegórica de la obra. Para fijar los periodos de redacción de las dos mitades del *Persiles*: 1599-1605 y 1612-1616, toma como referencia la publicación de la *Historia natural* de Plinio, las alusiones a la novela del canónigo (*Quijote* I, 47-48) y la datación de *La española inglesa*.

La idea de la redacción en fases se va asentando entre la crítica y a la vez se enriquece con matices. Alberto Navarro González¹¹¹, en 1981, sigue apoyando esta propuesta y plantea que entre 1580-1590 Cervantes tenía ya un avanzado plan de la obra que, probablemente contaría solo con tres libros. El recorrido de los peregrinos, del norte de Europa hacia Roma, no se desviaría pasando por España y Portugal. De esta manera, la redacción de los libros I y II y los capítulos del III y el IV ligados a escenarios franceses e italianos formarían parte de una primera etapa de concepción de la obra. En la segunda fase de redacción, Cervantes habría abordado los primeros capítulos del libro III, ligados a la España de Felipe III, e intercalados en el relato que transita por tierras internacionales.

Una idea similar presenta Stephen Harrison¹¹² en 1993. En su propuesta, el libro I, al menos desde el capítulo quinto, se habría compuesto a partir de 1568. Esta

108Rafael Osuna, «El olvido del “Persiles”», *Boletín de la Real Academia Española* 48, n.º 183 (1968): 55-76. Rafael Osuna, «Las fechas del “Persiles”», *Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)* XXV, n.º 3 (1970): 383-433.

109La necesidad de esa fuente para la escritura del *Persiles* ha sido refutada por Stephen Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»* (Madrid: Pliegos, 1993).

110Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1992. Juan Bautista Avallé-Arce, «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional», en *Suma Cervantina*, ed. Edward C. Riley y Juan Bautista Avallé-Arce (Suma Cervantina, Londres: Tamesis Book Limited, 1973), 199-212.

111Alberto Navarro González, *Cervantes entre el «Persiles» y el «Quijote»* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981).

112Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

fecha marcaría el inicio de una primera etapa de redacción, mientras que para el libro III propone las fechas de 1609-1610. La conclusión del libro IV, sin embargo, habría sido concebida con anterioridad, ya que el inicio *in medias res* y la concepción de la aventura bizantina obliga a la autor a tener un esquema o plan global de la obra en su conjunto. Cuando Cervantes retoma el trabajo narrativo, en una segunda fase de redacción, enlaza la parte inicial ya redactada con el final que ya estaba planteado, pero a la vez realiza diferentes interpolaciones.

Carlos Romero¹¹³ mantiene también la idea de la redacción en dos etapas y la concepción del *Persiles* como un libro dual. Para la fijación del primer periodo de redacción, toma como fuente la publicación de la *Filosofía antigua poética* del Pinciano de 1596, un texto que considera fundamental para la obra, especialmente por sus alusiones a *Las etiópicas*, que habrían sembrado en Cervantes el deseo de «competir con Heliodoro». Propone los años de 1598-1599 como fecha para el final del libro II y señala que sería entre 1615 y el final de la vida de Cervantes cuando se habrían compuesto los dos libros restantes de la obra.

La dificultad de fechar la obra a través de las posibles fuentes es manifiesta, resulta un procedimiento complejo y sus resultados no siempre son concluyentes. La falta de alusiones cronológicas históricas en los dos primeros libros es lo que habría conducido a la crítica a emplear este método. Durante los libros I, II, pero también en algunos elementos del IV, las referencias apuntan a la época de Carlos V; mientras que en el libro III aparecen menciones a eventos históricos ligados a la España de Felipe III, como la cuestión de la expulsión de los moriscos en el episodio del jadraque Jarife (III, 11). Como ha señalado Allen¹¹⁴, en la obra parece en ocasiones que el tiempo externo corriera en sentido inverso y la impresión es que pudiéramos hallarnos ante uno de esos olvidos o vacilaciones cervantinos bien documentados ya en el *Quijote*, pero también presentes en el *Persiles*¹¹⁵.

113Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004.

114Kenneth Allen, «Aspects of Time in “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 36 (1970): 77-107.

115Rafael Osuna, «Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el “Persiles”», *Anales cervantinos*, n.º 11 (1972): 69-85.

La discordancia entre las fechas fijadas a través del análisis de fuentes y las alusiones históricas del texto habrían llevado a debatir, por ejemplo, si la expulsión de los moriscos de la que se habla en la obra es una «*vaticinatio ante eventum*» (Osuna 1970 y Allen 1970-71), *post eventum* (Schevill y Bonilla 1914), *ex eventum* (Avalle-Arce 1969) o, como sugiriera Singleton (1947), se refiere al conflicto de 1567-70¹¹⁶. Los diferentes puntos de vista sobre las referencias históricas del texto acabarían amoldándose cronológicamente a las etapas de redacción fijadas a través del análisis de fuentes. Frente a este panorama abierto a múltiples conjeturas y especulaciones, se ha apuntado también la necesidad de tener en cuenta el manejo técnico del tiempo en las novelas de la época.

Lozano Renieblas, en la obra citada, señala las particularidades de la concepción temporal de la llamada novela barroca de aventuras. En este tipo de novela, el manejo de la cronología estaría lejos de la concepción realista, en la que se produce una sincronía entre el tiempo histórico y el de la narración. En el *Persiles*, como en otras novelas de aventuras barrocas, el cronotopo que maneja el autor sería el de la novela griega, tal como lo describe Bajtin¹¹⁷, donde la peripecia parece desarrollarse en un paréntesis temporal alejado de lo histórico. Pero por otra parte, y como enriquecimiento del modelo griego, se empezarían a incorporar en estas obras elementos del cronotopo de la novela de aventuras costumbrista¹¹⁸. *El Satiricón* de Petronio o *El asno de oro* de Apuleyo serían ejemplos de ese tipo de novelas donde convive el tiempo de la aventura con el tiempo de las costumbres, y ya no es raro encontrar referencias a realidades históricas concretas. Sin embargo, el manejo de estas series cronológicas no se realiza con la sincronización propia de la novela realista, por lo que no es infrecuente encontrar desfases o alusiones a series históricas difíciles de encajar en un esquema cronológico realista.

El manejo del tiempo en el *Persiles* seguiría este tipo de esquemas, menos susceptibles de encajarse en una serie cronológica estrictamente coherente y, a la vez, respondería también a una «correspondencia espacio-temporal: la lejanía remite al

¹¹⁶Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, 31.

¹¹⁷Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, 239-63.

¹¹⁸Bajtin, 263-82.

pasado; la cercanía, al presente¹¹⁹». Por ello, las alusiones históricas concretas proliferan en el libro III, cuando los peregrinos atraviesan España y Portugal y los hechos apuntados parecen corresponder al reinado de Felipe III. Por contra, en territorios lejanos o extranjeros, las referencias parecen dirigirse hacia un pasado nacional, con cierto tono épico, ligado a la época del emperador Carlos V.

Martín Morán¹²⁰ señala también la existencia de estas dos series temporales y su relación con los dos cronotopos bajtinianos. De esta manera, los dos primeros libros podrían adscribirse a un primer impulso narrativo guiado por el esquema de la novela griega. Quizá, como sugerían Alberto Navarro González y Stephen Harrison, la concepción del cierre de la novela estaría también ligado a esta etapa. En estos episodios, ubicados en tierras extranjeras o lejanas, las alusiones históricas aparecerían vinculadas al pasado, a la época del emperador. Sin embargo, en el libro III, Cervantes incorporaría las novedades de la novela bizantina áurea desarrollada en escenarios cercanos y reales, lo que conduciría a unas sugerencias históricas más cercanas al presente del autor.

La presencia en la novela de estos dos marcos espacio-temporales explica también las diferencias de las descripciones y elementos visuales que aparecen en el texto. En las ubicaciones lejanas no solo el tiempo, sino también las imágenes, pueden adquirir dimensiones épicas más alejadas de la estética realista. Aparecen así las descripciones de hombres lobo, islas misteriosas o mujeres voladoras. Sin embargo, al adentrarse en territorios conocidos, especialmente en tierras peninsulares, las imágenes se vuelve deícticas y apuntan a realidades más concretas. No se describen ermitas misteriosas, sino monasterios con nombre y apellido o ciudades perfectamente reconocibles, hasta llegar a Roma.

119Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, 46.

120Martín Morán, «El género del Persiles».

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

II. LO VISUAL EN EL *PERSILES*: FUENTES, INFLUENCIAS Y MODELOS

La estructura de la novela, su concepción dual y sus posibles lecturas alegóricas han sido algunos de los aspectos más estudiados por la crítica, ya que dan lugar a un marco interpretativo que afecta al conjunto de la obra y, por lo tanto, también a la lectura de las ékfrasis y elementos de tipo visual que aparecen en ella. Sin embargo, a la hora de valorar las descripciones que aparecen en el texto, es preciso considerar también la tradición retórica que afectaba a este tipo de piezas literarias. En el caso de la relación entre palabra e imagen, el tópico *ut pictura poesis* apunta a la raíz clásica de la comparación entre la expresión lingüística y las artes plásticas.

Las retóricas de la Antigüedad, así como las que se escriben en el Renacimiento, componen un fondo teórico en el que se inserta la práctica descriptiva en el Siglo de Oro y que es preciso considerar a la hora de valorar estos elementos en el *Persiles*. Además, como es habitual en la prosa cervantina, convive en el texto la práctica literaria con la teoría. A lo largo de la novela aparecen diferentes alusiones a la conexión entre imágenes y palabras, y se esboza una particular teoría sobre la verosimilitud de las visiones.

Parte de estas influencias retóricas y de la preocupación cervantina por los aspectos visuales le llegan también al autor a través del modelo narrativo que se propone imitar en el *Persiles*. La novela griega, y su pervivencia en el Siglo de Oro a través de la narrativa bizantina, contiene una serie de sugerencias que se retoman en el *Persiles*. El afán de innovación cervantino se conjuga con su propósito de imitación de Heliodoro, por lo que se hace preciso revisar estos textos antiguos para rastrear el origen de algunos de los elementos visuales presentes en la novela. Por otra parte, el cultivo del género por parte de los contemporáneos, especialmente en el caso de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, apunta al interés de la época por

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

este tipo de obras en las que las imágenes sorprendentes y la voluntad de suspender el ánimo de los lectores a través de ellas es manifiesto.

La atención que se presta a las imágenes, y a su capacidad de mover el ánimo de sus receptores, se relaciona también con la importancia que los aspectos visuales adquieren en la cultura del Siglo de Oro y que va a afectar a campos tan diversos como la oratoria sagrada, el teatro, la literatura de emblemas o los espectáculos populares. Es también en esta época cuando, debido a diferentes discusiones académicas, la tratadística de las artes plásticas experimenta un impulso considerable y abre, desde ámbitos como la pintura, la discusión sobre las relaciones entre palabra e imagen. Es en este amplio marco cultural en el que se insertan las écfrasis del *Persiles*, lo que hace necesario esbozar un panorama sobre ello para contextualizar las prácticas descriptivas presentes en la novela.

En primer lugar, se va a dibujar un marco teórico que, partiendo del tópico *ut pictura poesis*, contextualice las alusiones al mismo que aparecen en el *Persiles*. A su vez, se va a plantear un panorama de conjunto de las retóricas, tanto clásicas como áureas, en las que se hace mención a la écfrasis y otros recursos visuales, y también se va a señalar la importancia de estos elementos en la oratoria sagrada. Posteriormente, se va a atender a los modelos narrativos del *Persiles*, considerando las novelas griegas y también el género bizantino áureo y, finalmente, se va a presentar de manera general, la importancia que los elementos visuales y espectaculares tenían en el panorama cultural del Siglo de Oro.

1. RETÓRICA, POÉTICAS Y TÓPICOS

1.1 Cervantes y el tópico clásico *ut pictura poesis*¹²¹

Plutarco atribuye a Simónides la idea de que la pintura es poesía muda y la poesía es pintura elocuente. Sin embargo, es con la famosa comparación de Horacio:

¹²¹Algunas de las conclusiones de este capítulo se presentaron en el Coloquio internacional dedicado al IV Centenario de la publicación del *Quijote*, que tuvo lugar en la Universidad de Bucarest en noviembre de 2015 y aparecen recogidas en: Patricia Lucas Alonso, «La écfrasis cervantina: del Quijote al Persiles», en *El retablo de la libertad. La actualidad del Quijote*, ed. Mianda Cioba (Bucarest: Instituto Cultural Rumano, 2016), 138-50.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ut pictura poesis como esta idea de hermandad entre las artes queda convertida en un tópico clásico que, al igual que otras formulaciones de la Antigüedad, será recuperado en el Renacimiento¹²². En los siglos XVI y XVII, la idea aparece tanto en tratados retóricos y literarios, como en aquellos textos que intentan sentar las bases teóricas de la pintura.

La teoría literaria renacentista vuelve la mirada hacia las retóricas clásicas de Quintiliano, la *Retórica ad Herennium* o la obra de Horacio, donde se encuentra la sentencia. Por otra parte, es también en esta época cuando entran en circulación en el occidente europeo las retóricas griegas de Hermógenes, Teon o Aftonio¹²³. Varios de los ejercicios de los *Progymnasmata*, proponen para la composición técnicas visualizantes. La *enargeia*, la viveza o evidencia del discurso, apunta también en esa misma dirección que destaca la importancia de lo visual, de la mirada, en la percepción del discurso. Se trata, eso sí, de una mirada intelectual, de una visión que se produce con los ojos de la mente pero que, en cualquier caso, favorece el empleo en la escritura de procedimientos visuales. No sorprende que en 1596 Lopez Pinciano en su *Filosofía antigua poética* nos diga que «pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte¹²⁴».

El tópico será también muy empleado por todos aquellos que teorizan sobre la pintura. «Si en la antigüedad el recurso a la analogía del *ut* servía sobre todo para ilustrar características y procedimientos de la poesía, en la época moderna, por el contrario, proporcionaba argumentos a los teóricos en aclarar la naturaleza de la pintura¹²⁵». En el Siglo de Oro se debatía en España su consideración como arte liberal. Acercarla a la poesía resultaba un camino de ennoblecimiento que la alejaba de las actividades estrictamente artesanas, sujetas a otro tipo de gravámenes fiscales. Este intento de aproximación entre ambas disciplinas explica la aparición de

122Sobre el origen del tópico clásico y sus primeras formulaciones en el mundo antiguo: Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla* (Barcelona: Acantilado, 1999). Sobre su empleo en el Siglo de Oro: Adolfo Rodríguez Posada, «La imagen en la literatura: Análisis crítico del tópico “ut pictura poesis” en el contexto aurisecular» (Universidade de Santiago de Compostela, 2017). Tesis doctoral dirigida por César Domínguez Prieto.

123Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995).

124López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 80.

125Andrea Pinotti, *Estética de la pintura*, trad. Juan Antonio Méndez (Madrid: Antonio Machado Libros, 2011), III-cap. XI.

esquemas o modelos retóricos en algunos de los tratados de pintura que se escriben en la época. Frente al fenómeno físico y sensorial de la visión, los tratadistas parecen aludir a una contemplación intelectual de la obra de arte, a una mirada mental sobre aquello que se representa. Es por ello que en la composición de la pintura, cobrarán una especial relevancia los aspectos narrativos.

En su *Tratado de pintura*, publicado en 1436, Alberti apunta en esta dirección al señalar la importancia de la *istoria* en la composición de los cuadros. También recomienda a los pintores formarse en retórica y acompañarse de poetas y oradores.

La obra más importante del pintor no es un coloso [o una pintura colosal], sino una *istoria* [el tema]. La *historia* le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquier pintura colosal. (*Tratado de pintura, libro segundo*¹²⁶) Los artistas debieran reunirse con poetas y oradores [...]. Esto podría ser muy útil para una bella composición de la *istoria*. (Alberti, *Tratado de pintura, libro tercero*¹²⁷)

Alberti aboga por una pintura que más que a los ojos, apela al intelecto. En el campo de la teoría artística, estas reflexiones sientan las bases de la polémica *dibujo-color*¹²⁸. La aparición de obras como las de Rubens, cargadas de sensualidad visual y cromatismo, vendrán a cuestionar esta idea de la pintura intelectual, más basada en el dibujo y dirigida a los ojos de la mente.

La reflexión sobre el tópico horaciano *ut pictura poesis*, abre así la puertas no solo a un debate sobre la relación o competencia entre las artes, sino también genera, en cada una de las disciplinas, una discusión interna sobre los distintos medios y procedimientos visuales, miméticos o narrativos. Este debate no solo se sitúa en el marco de la literatura y las artes plásticas, sino que también incluye a otras disciplinas como la música¹²⁹, en principio más desligadas de lo visual, pero donde también podemos encontrar ecos de esta polémica sobre las posibles sinergias entre diferentes modos de expresión. La coincidencia, desde ámbitos distintos, en dotar de

126León Battista Alberti, *Tratado de pintura*, ed. Carlos Pérez Infante (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998), 92.

127Alberti, 116.

128Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Hondarribia: Nerea, 1999), 51.

129Sobre la concepción armónica de la música en Cervantes: Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2005). Esta idea de armonía aparece tanto si la obra es instrumental, como si el sonido proviene de la naturaleza, en una línea cercana a la de Fray Luis.

importancia a lo descriptivo, apunta a una preocupación compartida en la época por los asuntos visuales, por hacer que palabras o sonidos *pinten* los elementos a los que se refieren. El fin último de estas prácticas sería el de mover los afectos, generar sorpresa y conmover a los receptores.

El madrigal, un género musical cultivado con dedicación por Monteverdi entre los siglos XVI y XVII, da nombre al recurso de los llamados *madrigalismos*, que consistían en representar o *pintar* musicalmente las palabras del texto. Por ejemplo, cuando el texto hablaba de vuelos o ascensos, las notas subían y viceversa en los movimientos descendentes, o si el texto hablaba de un sueño las notas se alargaban. La relación de lo musical con lo pictórico se aprecia también en algunos elementos de vocabulario técnico, como es el caso de los llamados cromatismos. De la misma forma que en literatura se habla de pintar con palabras, en los madrigales musicales se habla de pintar con sonidos¹³⁰. En el campo de lo sonoro, la descripción y la imagen se convierten también en recursos importantes y no faltarán, al igual que en la literatura, las polémicas entre los defensores del estilo antiguo y el nuevo, como en el caso de Artusi y Monteverdi¹³¹.

Estos debates artísticos se enmarcan además en un momento en el que las relaciones entre palabra e imagen adquieren especial relieve en las prácticas mnemotécnicas¹³², en la pedagogía tridentina, especialmente de la mano de los jesuitas, en el mundo del espectáculo político y social de la fiesta barroca¹³³ o en la

130Al comentar el *Segundo libro de Madrigales* de Monteverdi, uno de sus biógrafos más destacados precisa: «Lyric and emotional tones recede and are replaced by a tendency to description, to painting in sound, to light-footed grace and to erotic images». «Los tonos líricos y emotivos retroceden y son sustituidos por una tendencia a la descripción, a pintar con sonidos, a la gracia ligera y las imágenes eróticas». Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trad. Tim Carter (Nueva York: Cambridge University Press, 2007), 19.

131La discusión entre ambos músicos, contemporáneos de Cervantes, es una muestra de la evolución de las formas musicales en la transición del Renacimiento al Barroco. Giovanni Artusi (1540-1613) defiende un estilo más ligado a la tradición heredada del Renacimiento; mientras que Claudio Monteverdi (1567-1643) introduce en sus obras contrastes, contrapuntos y disonancias más efectistas. Parece posible establecer ciertos paralelismos entre este debate musical y las discusiones literarias áureas sobre el mayor o menor seguimiento de las normas de las retóricas de la Antigüedad. Con las especificidades propias de cada disciplina artística, se detecta en ambos casos un afán experimentador que conducirá a la aparición de nuevas formas como la novela, en el caso de Cervantes, o la ópera en el de Monteverdi.

132Frances Amelia Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Ediciones Siruela, 2005).

133José María Díez Borque, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro* (Madrid: Visor, 2010).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

literatura de emblemas, jeroglíficos y epigramas¹³⁴. En este ambiente cultural, no es extraño que Cervantes, un autor atento a los temas de debate de su época, haga aparecer este tópico clásico en su obra narrativa.

Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (*Quijote* II, 71)

En estas palabras del hidalgo parece claro el eco del tópico horaciano y la idea de semejanza entre las artes. La plasticidad de las descripciones cervantinas, o la visualidad teatral de algunos de sus diálogos, pueden ser relacionados también con la *evidentia*, *enargeia* o la *hipotiposis* de las retóricas clásicas. Junto a estos conceptos, la *écfrasis* va a ser otro de los elementos retóricos clave a la hora de identificar y valorar los puntos de interacción entre palabra e imagen. En las retóricas clásicas el término se entendía de manera más amplia que en la actualidad, como sinónimo de descripción. Es especialmente a partir de 1955 y el estudio de Leo Spitzer sobre la *Oda a una urna griega* de Keats cuando su significado parece acotarse en relación con la representación verbal de diferentes obras de arte.

En el *Quijote* aparecen varios de estos elementos, como la descripción del sepulcro de Durandarte que el hidalgo ha visto en la cueva de Montesinos (II, 23) o el retablo de maese Pedro (II, 26). Sin embargo, lo más destacable de algunas de estas *écfrasis* es que podríamos considerarlas como elementos metaliterarios¹³⁵, como ocurre en el momento del hallazgo del cartapacio donde están dibujados algunos de los episodios de la historia.

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía, «Don Sancho de Azpeitia», que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía «Don Quijote». Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hélico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante». Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del

134Mario Praz, *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática* (Madrid: Ediciones Siruela, 1998).

135Luis Albuquerque, «La *écfrasis* en el *Quijote*», en *Actas del congreso internacional: El Quijote en el pensamiento crítico-literario, junio 2005* (Madrid: CSIC, 2008), 161.

cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera. (*Quijote* I, 9)

Cervantes, anticipándose irónicamente a lo que tantos dibujantes han hecho después, convierte a sus personajes en una ilustración, en una pintura, cuya descripción pone ante nuestros ojos. Para contar historias grandiosas y pasar a la posteridad son tan válidos los procedimientos plásticos como los literarios.

Yo apostaré -dijo Sancho- que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas. (*Quijote* II, 71)

Mucho antes de que Lessing¹³⁶ hablara en 1766 de la especificidad de cada una de las disciplinas artísticas, y en una sociedad donde el analfabetismo era común entre las clases populares, las ilustraciones eran entendidas no tanto como elementos plásticos, sino como instrumentos narrativos¹³⁷. Cervantes, siempre hábil para incorporar planos ficcionales superpuestos, no dejará pasar la oportunidad de utilizar estos lienzos parlantes, tanto en la historia del hidalgo, como en los trabajos de los amantes septentrionales. Y es que, como Avalle-Arce ha señalado, el *Persiles* comienza justo donde acaba el *Quijote*¹³⁸.

1.2 Vista o lección: teorías de la imagen dentro del *Persiles*

En el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, Cervantes habla de competir con Heliodoro. La alusión al novelista griego pone en relación al *Persiles*, con la tradición de la novela bizantina, en concreto con *Las etiópicas*, y también con narraciones como *Dafnis y Cloe* de Longo o *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio.

136Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad. Sixto Castro (Barcelona: Herder, 2014).

137La influencia del tópico *ut pictura poesis* se extendía también al ámbito culto de la teoría literaria, como señala Menéndez Pelayo al hablar del Pinciano, «que con singular frecuencia toma del mundo pictórico sus imágenes y comparaciones. “El poema es una tabla, la fábula la figura, el metro los colores...”» Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II (Madrid: CSIC, 1962), 232.

138Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1992, 26-27.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Esta conexión no es ajena al debate que aparece en algunas de sus páginas sobre el tópico horaciano. Los novelistas de la llamada Segunda Sofística, se caracterizaron por el empleo de descripciones, écfrasis y procedimientos acumulativos. Al igual que ocurre en el *Persiles*, no es difícil encontrar en estas novelas alusiones a obras de arte, descripciones de cuadros y técnicas que tienden a producir en el lector un efecto visualizante. En su última novela, Cervantes no solo emplea estos procedimientos, sino que además reflexiona sobre ello. Como ocurre en el *Quijote*, el autor es capaz de narrar y a la vez de teorizar sobre lo narrado. De esta manera, aparecen en el *Persiles* distintas alusiones al tópico horaciano: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones¹³⁹» (III, 14) o «el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres» (II, 6).

Estas reflexiones parecen paráfrasis de la sentencia horaciana *ut pictura poesis*, y podría enmarcarse dentro del debate sobre la competencia entre las artes o en la línea de las distintas teorías sobre la emulación. Cervantes parece sumarse aquí a los que equiparan ambas disciplinas y consideran a la pintura un arte liberal. La necesidad de composición de las imágenes va más allá de la mera materialidad plástica y apela a la labor intelectual del artista. Sin embargo, en la misma obra podemos encontrar otras afirmaciones aparentemente contradictorias con esta idea.

Porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tiene los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista. (*Persiles* III, 8)

El autor parece anteponer ahora lo leído, a lo visto, la literatura a la pintura. Podríamos pensar que se trata de una de las típicas ambigüedades o contradicciones cervantinas que, como en tantas ocasiones, permiten al autor exponer distintos puntos de vista sin comprometerse claramente con ninguno. Sin embargo, no es difícil entrever en sus palabras el eco de las afirmaciones horacianas que siguen a la

139Frente al hermanamiento entre disciplinas al que Cervantes parece apuntarse en el *Persiles*, en el *Viaje del Parnaso* podemos encontrar afirmaciones en sentido contrario: «¿Puede ninguna ciencia compararse / con esta universal de la Poesía, / que límites no tiene do encerrarse?» (IV, vv. 250-253)

enunciación de la clásica sentencia. En este caso, Cervantes parece haber ido más allá de la idea que se condensa en el tópico y haber entrado en la discusión a los razonamientos que lo acompañan en el texto horaciano. El poeta clásico no solo establece una relación entre las dos disciplinas, sino que reflexiona sobre las distintas circunstancias en que se produce la recepción de las obras de arte. El decoro obliga a los autores y pintores a pensar en ellas a la hora de componer sus piezas.

Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquélla, aun diez veces vista, seguirá gustando¹⁴⁰.

No es difícil relacionar las palabras de Cervantes, cuando nos dice que «el que lee con atención repara una y muchas veces», con la reflexión horaciana sobre las distintas circunstancias en que puede producirse la recepción de la obra de arte. La afirmación cervantina no estaría ahora aludiendo a la competencia entre disciplinas, sino al decoro, a la adecuación entre lo narrado y la situación del destinatario. Horacio establece tres pares de oposiciones: *cerca-lejos*, *luz-oscuridad*, *una vez-varias veces*. Cervantes parece retomar estas ideas para examinar las diferencias entre la lectura y la visión. La poesía y la pintura se parecen en su composición (III, 14), pero no así en su recepción (III, 8). El carácter lineal de la escritura hace que el acto de percepción no pueda realizarse con un golpe de vista. La literatura se presenta así como un campo perfecto para la minuciosidad, para la descripción detallada, que permite al poeta realizar unas composiciones visuales llenas de detalles.

Como resulta frecuente en la narrativa cervantina, la teoría literaria se entremezcla con la propia literatura. Las reflexiones en torno al tópico horaciano aparecen así en una historia en la que son varias las alusiones a objetos artísticos. El viaje y la historia de amor de Periandro y Auristela sirven como marco para engarzar las historias de los numerosos personajes secundarios con los que los protagonistas

140Ut pictura, poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis; et quaedam, si longius abstes: / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen: / Haec placuit semel; haec decies repetita placebit (vv. 361-365). Quinto F. Horacio, *Epistola ad Pisones* (Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1959).

se van encontrando en su periplo. La diversidad y riqueza visual de estas narraciones es notable. La écfrasis en esta novela «no puede ser considerada como un dispositivo o técnica aislada, sino que constituye un elemento estructural esencial e importante¹⁴¹». Edificios, ciudades, esculturas o cuadros, aparecen en texto. La presencia de estos objetos artísticos hace posible reflexionar, a través del *Persiles*, sobre la relación entre disciplinas que plantea el tópico *ut pictura poesis*.

1.3 Descripciones y écfrasis en las retóricas antiguas

Las relaciones entre palabra e imagen, tan debatidas y tan presentes en la práctica artística áurea, encuentran un punto de referencia en la célebre sentencia horaciana, pero también quedaron codificadas en las retóricas de la Antigüedad¹⁴². Para lograr la persuasión del auditorio, Cicerón señala tres requisitos a los que debe atender el orador: *docere, delectare, movere*. «Será elocuente, pues -ya que buscamos a tal orador a instigación de Antonio- el que en el foro y en las causas civiles hable de tal modo que pruebe, que deleite, que conmueva¹⁴³». La búsqueda del impacto, la necesidad no solo de argumentar, sino de poner delante de los ojos del auditorio las pruebas que se quieren presentar, conducirá a la inclusión en el discurso de estrategias y procedimientos visuales. Un ejemplo de ello sería la utilización de la *evidentia*, una figura de pensamiento destinada a mover los afectos mediante la visualización o la presentación viva de los hechos¹⁴⁴.

141 "[The ekphrasis] cannot be considered an isolated narrative device and technique, but constitutes a rather important and essential structural element" Karl-Ludwig Selig, «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture», *Hispanic Review*, n.º 41 (1973): 312.

142 La retórica clásica, que tiene su origen en el mundo griego, sienta sus bases a través de una serie de textos latinos que se van a convertir en referencias clave de la disciplina como la *Rhetorica ad Herennium*, los textos de Cicerón, Horacio o las *Institutiones oratorias* de Quintiliano. El humanismo dotará de nueva vida a estos textos durante el Renacimiento. Sobre el tratamiento que las retóricas clásicas daban a la definición y la descripción puede consultarse: Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española* (Barcelona: Ariel, 2001), 121-27.

143 «Erit igitur eloquens -hunc enim auctore Antonio quaerimus- is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat» (Cicerón, *El orador*, XXI, 69) Traducción tomada de: Marco Tulio Cicerón, *El orador*, trad. Antonio Tovar y Aurelio Bujaldón (Madrid: Editorial CSIC, 1992), 28.

144 López Grigera en el capítulo «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro» señala el empleo de la *evidentia* y otras figuras y técnicas retóricas como el origen del detallismo descriptivo de los autores áureos que posteriormente, especialmente durante los siglos XIX y XX, ha sido interpretado por algunos críticos como realismo literario. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 131-39.

En las retóricas clásicas se dedicaba especial atención a la definición y la descripción, tratadas dentro del ámbito que la *elocutio* destinaba a las figuras de pensamiento. La *definitio* se caracterizaba por la abstracción, por realizar una relación de características en las que solían operar procedimientos deductivos. Sin embargo, la descripción se presentaba como un apelación a lo sensorial y operaba de manera intuitiva. Las retóricas clásicas realizaron diferentes clasificaciones de los elementos descriptivos, generalmente en función del elemento descrito. La prosopografía era la descripción de una persona, la etopeya de su carácter y costumbres, la pragmatografía se centraba en los objetos, la topografía en lugares o la cronografía en el tiempo.

Las recomendaciones retóricas fueron codificando modelos descriptivos. En el caso de los retratos o descripción de personajes, por ejemplo, no era raro encontrar huellas de los argumentos que la retórica renacentista tomó de las circunstancias de persona de Cicerón: nombre, naturaleza crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones. En estos casos, a la imagen física se unían una serie de características que ampliaban el conocimiento del personaje. La figura de la descripción no siempre tenía una frontera clara con otros procedimientos retóricos, especialmente cuando se hace hincapié en la idea de «poner ante los ojos» aquello que se presentaba.

La *evidentia* o *demonstratio* tenía por finalidad hacer de la descripción un estímulo visual capaz de aparecer como prueba, de mostrarse como una realidad ante la mirada del auditorio. Se recurre para ello a la descripción pormenorizada, a la enumeración de detalles, pero también puede adquirir una condición dinámica, apelar al receptor o a algún personaje mediante el *apóstrofe* y a través de la *traslatio temporum* convertir los hechos del pasado en un presente histórico que revive bajo la mirada de los receptores del texto. El empleo de *fictio personae*, es decir, ceder la voz del orador a algún personaje del relato o incluso a algún concepto abstracto, colaboraba también a esa intención de hacer visual el relato. La figura de la *hipotiposis*, con su intención de presentar lo que se describe de manera vívida y patética, apelando a lo emocional formaría parte también del arsenal de recursos retóricos descriptivos.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La retórica clásica había codificado diferentes procedimientos verbales que hacían de lo visual y descriptivo su elemento característico. La écfrasis se entendía en esos tratados no con el sentido limitado que se emplea actualmente, referida a las obras de arte, sino como sinónimo de descripción. Como señala Webb¹⁴⁵, fue Leo Spitzer quien asentó la acepción limitada del término que suele manejarse actualmente. En los textos retóricos antiguos, y a pesar del ejemplo clásico de la descripción del escudo de Aquiles (*Iliada* XVIII), la écfrasis no aparece directamente ligada a las obras de arte o las representaciones figurativas¹⁴⁶, sino a diferentes procedimientos persuasivos que hacían de emotivo, de lo sensorial, y más concretamente de lo visual, su principal herramienta de convencimiento. La capacidad de generar potencia visual o *enargeia* sería la característica de la écfrasis.

Durante los siglos XVI y XVII la retórica clásica, y los procedimientos descriptivos señalados en ella, gozaron en España de aceptación e influyó en los tratadistas de la época, bien directamente o bien a través de autores italianos. Pero junto a ella actuó también otro caudal teórico ligado al mundo helenístico y bizantino, donde lo visual adquiere un singular protagonismo. Hermógenes, Teón, Aftonio, Demetrio o Dionisio de Halicarnaso estarían dentro de esta tradición griega, posterior a Aristóteles, que influyó en el primer Renacimiento, y que volvió a considerarse una referencia en el último tercio del siglo XVI. Esta tradición griega, que tras la caída de Roma se había refugiado en Bizancio, empieza a llegar al occidente europeo a partir del siglo XV de mano de figuras como Trebisonda¹⁴⁷, un emigrado bizantino a Italia. La importancia de esta tradición con respecto al *Persiles*

145Ruth Webb, «Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre», *Word & Image* 15, n.º 1 (1999): 7-18. Ese número de la revista es una monografía dedicada a la écfrasis, en la introducción se incluye una bibliografía seleccionada sobre el tema: Mario Klarer, «Introduction», *Word & Image* 15, n.º 1 (1 de enero de 1999): 1-4.

146«En las retóricas de la Antigüedad la descripción de obras de arte sólo tardíamente pasó a formar parte del elenco de la *écfrasis*. Los autores de los *Progymnasmata* repiten cuatro modalidades: la descripción de personas (*prósoma*), de circunstancias o hechos (*prágmata*), de lugares (*tópoi*) y de periodos de tiempo (*crónoi*). Elío Teón añade, además, la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y plantas. Sólo en el siglo V, Nicolao incluye la écfrasis de festivales y obras de arte». Isabel Lozano Renieblas, «La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enargeia*», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 10 (2005): 30.

147John Monfasani, *George of Trebizond: A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic* (Leiden: Brill, 1976).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

estriba en que las novelas griegas, como las de Heliodoro, se fraguaron en relación con esta tradición retórica y en torno al marco teórico de la Segunda Sofística.

Bien a través de la recuperación que se hace en el Renacimiento de esta corriente helenística o bien a través de la mediación de las novelas griegas, lo cierto es que las aportaciones de estos autores supusieron una influencia importante, especialmente en lo que se refiere en las relaciones entre palabra e imagen. Demetrio¹⁴⁸, conocido como Falereo durante el Siglo de Oro, reflexionaba en *Sobre el estilo* acerca de la importancia de la elección de los temas, tanto en pintura como en literatura. En su opinión, la elevación en el estilo se liga a la elevación en los asuntos, señala la importancia del tema en el arte pictórico y destaca las posibilidades expresivas que, tanto para pintores como para poetas, tienen aquellos asuntos en los que es posible generar imágenes impactantes, activas y sorprendentes. Se trata de representaciones del tipo de las que empezaron a poblar los cuadros manieristas y barrocos y a aparecer tanto en las novelas griegas como en la narrativa de tipo bizantino.

El pintor Nicias era aficionado a decir que una parte no pequeña del arte pictórico estaba en elegir para pintar un tema muy importante y en no cortar su arte en pequeñas piezas, como pequeños pájaros o flores, sino luchas de caballerías y combates navales, donde uno tiene la posibilidad de mostrar figuras de caballos, unos corriendo, otros encabritándose, aquellos cayéndose al suelo, y a innumerables arqueros y a caballeros derribados de sus monturas. Pues él creía que el tema mismo era parte del arte pictórico. Así pues no es de admirar si también en los discursos la elevación surge [...] de temas elevados. (*Sobre el estilo*¹⁴⁹, II, 76)

Una de las principales novedades que estas retóricas helenísticas aportan con respecto a la tradición clásica es la ampliación del número de estilos o *genera dicendi*. El camino hacia este enriquecimiento retórico comienza en Demetrio, al introducir un cuarto estilo en el que la fuerza y el impacto emocional serían las características más destacadas. «Cuatro son las clases de estilo simple: el llano, el elevado, el elegante, el vigoroso, y los demás resultan de combinar éstos unos con

148La datación concreta de su obra *Sobre el estilo* es objeto de investigación. Las hipótesis barajadas se sitúan entre el siglo III a.C. y el s. I d.C. En la edición manejada del texto, se propone una fecha entre el siglo I a.C. y el s. I d.C. En el tratado de Demetrio se siguen, de manera general, las ideas de la escuela Peripatética. Demetrio, *Sobre el estilo*, trad. José García López (Madrid: Gredos, 1996), 14-20.

149Demetrio, 54, párrafo 76.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

otros» (II, 36). En su teoría se plantea también la idea del decoro, la adecuación entre temas, composiciones y estilos, aunque parece admitir cierta flexibilidad en la norma: «Como digo, se debe permitir el juego, pero se ha de cuidar lo que es conveniente para cada tema, esto es, el estilo debe ser apropiado; pequeño para lo trivial, grandioso para lo sublime» (II, 120).

El estilo vigoroso del que habla Demetrio es especialmente importante a la hora de explicar la presencia de elementos descriptivos en los textos. El autor señala qué asuntos son vigorosos en sí mismos y nos pone como ejemplo a Teopompo cuando «describe a las tocadoras de flautas en el Pireo, los burdeles, los flautistas, cantadores y danzantes» (V, 240). La presentación de imágenes impactantes, dinámicas y sensoriales sería una de las características de esta elocuencia vigorosa. Entre los recursos y figuras que se emplean en su composición señala también las expresiones simbólicas, cuyo impacto se produce por «analogía con las formas concisas del lenguaje» (V, 243). La condensación de significado que se produce en el símbolo aumenta su capacidad de impacto.

Demetrio considera que los periodos largos y explicativos disuelven la tensión que se busca en este estilo, por lo que el asíndeton y las figuras de omisión serían otro de los recursos clave. En la búsqueda de una respuesta emocional del auditorio señala la importancia de la interrogación retórica y la prosopopeya y apunta a otro elemento que va a convertirse en piedra de toque de las discusiones poéticas áureas, la oscuridad, a la que considera adecuada para dar vigor «pues una idea sugerida es más impresionante» (V, 254). La estética que se deje entrever en esta descripción de estilo presenta rasgos comunes con el efectismo de la prosa barroca, su interés por la agudeza y el contraste. Demetrio, con la intención de conmover al auditorio, abre también las puertas al humor «por una broma que se añade se produce la apariencia de un cierto vigor» (V, 259).

A la triada clásica, se van añadiendo nuevas posibilidades expresivas hasta llegar a Hermógenes, quizá el nombre más destacado e influyente en el Siglo de Oro dentro de esta corriente retórica helenística¹⁵⁰. Una de las características más

¹⁵⁰La diferenciación entre los tres estilos: sublime, medio y bajo, se liga a las reflexiones aristotélicas sobre el decoro y la adecuación expresiva de los caracteres a la gravedad o ligereza

singulares de su propuesta retórica es visible en la organización de su tratado, el *Peri ideón*. A diferencia de las propuestas clásicas, y su articulación según las fases de composición del discurso, Hermógenes organiza su retórica siguiendo lo que él denomina las siete formas del estilo: *sapheneia* o claridad, *megethos* o grandeza, *kallos* o belleza, *gorgotes* o severidad, *ethos* o carácter, *aletheia* o sinceridad y *deinotes* o gravedad¹⁵¹. Cada forma o *idea* describe un tono del discurso y es, a su vez, capaz de subdividirse según un complejo sistema que eleva hasta la veintena el número de posibilidades. En la obra de Hermógenes se hace hincapié también en la diferencia entre el discurso político y el panegírico, que podríamos relacionar con la oratoria epidíctica.

Esta visión de la retórica amplía los recursos disponibles e incluye diversos elementos literarios y poéticos dentro del ámbito del discurso. La divulgación de estos procedimientos a través de los *Progymnasmata* fijó, además, una serie de tipos textuales que se emplearon como recurso pedagógico en el Siglo de Oro. En sus *Ejercicios de Retórica*¹⁵², Hermógenes fija estas doce propuestas: fábula, relato, *chria*, sentencia, refutación y confirmación, lugar común, encomio, comparación, etopeya, descripción, tesis y propuesta de ley¹⁵³. En el caso de la descripción, señala que los argumentos pueden surgir de «la belleza, la utilidad y la sorpresa¹⁵⁴». Se trata, en definitiva, de una propuesta que explora las posibilidades de los efectos visuales del texto y de su capacidad de emocionar al receptor del mismo.

de los asuntos tratados en las obras. El peripatético Teofrasto amplía y codifica estas apreciaciones en su teoría de los estilos que, a través de los autores latinos, se difunde e influye en la época áurea. David Mañero Lozano, «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique* 111, n.º 2 (diciembre de 2009): 357-85.

151Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, trad. Consuelo Ruiz Montero (Madrid: Gredos, 1993).

152Teón, Hermógenes, y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, trad. María Dolores Reche Martínez (Madrid: Gredos, 1994), 169-74.

153No deja de resultar curioso que la idea de clasificar los discursos en tipos para facilitar su análisis, y también la práctica pedagógica, haya sido retomada actualmente por Van Dijk y otros autores de la llamada Lingüística del texto. Werlich distingue seis tipos de base textual: descriptiva, narrativa, sintética, analítica, argumentativa e instructiva. J. M. Adam habla de tipos de secuencias de base: narrativo, descriptivo, argumentativo, explicativo y conversacional-dialogal. Charaudeau habla de cuatro modos de organización del discurso: enunciativo, descriptivo, narrativo y argumentativo. En estas clasificaciones la descripción aparece generalmente considerada como un tipo textual propio. Luis González Nieto, *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua* (Madrid: Cátedra, 2011), 247-49.

154Teón, Hermógenes, y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, 195-96.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La retórica de Hermógenes, con su mención a la sorpresa, concede una especial importancia a la *enargeia* en la elaboración de la écfrasis. Se trata de un rasgo compartido con las propuestas teóricas de Teón, Aftonio o Nicolao, difundidas también a través de los ejercicios de retórica o *progymnasmata*. Tanto Teón como Hermógenes coinciden en definir la écfrasis como «una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado¹⁵⁵». En estas prácticas de escritura se codificaba la descripción y se coincide en señalar que la creación de una imagen, de un vivo impacto visual era el elemento fundamental de la écfrasis. Según Hermógenes «las virtudes de la descripción son principalmente claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe¹⁵⁶».

1.4 Elementos visuales en la oratoria y las poéticas áureas

En el Renacimiento la retórica vuelve la mirada a los tratados de la Antigüedad, las obras de Cicerón o al recién redescubierto manuscrito completo de las *Instituciones* de Quintiliano. La retórica renacentista busca sus referencias en los autores clásicos y también en la corriente helenística, pero a la vez tiene raíces en las prácticas oratorias y de predicación de la Edad Media. En la universidad medieval la retórica formaba parte del *trivium* junto a la gramática y la dialéctica. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI y en buena medida debido a la influencia de los jesuitas, estos estudios irán saliendo del exclusivo ámbito académico, ya que se impartieron en colegios de humanidades previos a la universidad. Estos conocimientos estuvieron al alcance de aquellos que accedieron a las enseñanzas medias y, por lo tanto, parece posible considerar su influjo en buena parte de los hombres de letras del periodo, también en Cervantes.

La retórica se convirtió en un elemento importante de la formación humanística, no exenta de discusiones entre diferentes escuelas. En la oratoria española de la época convivieron dos corrientes, una influida por el *Trapezuncio*¹⁵⁷,

¹⁵⁵Teón, Hermógenes, y Aftonio, 118-20, 22-23.

¹⁵⁶Teón, Hermógenes, y Aftonio, 23.

¹⁵⁷Jorge de Trebisonda o Trapezuncio publicó su retórica en Venecia entre 1433 y 1434. En 1511 se publicó en Alcalá. El llamado *Trapezuncio* tuvo una notable influencia en la primera mitad del

más ligada a las ideas de Hermógenes; y otra de corte más clasicista seguidora de los textos aristotélicos y de los autores latinos. Dentro de este último grupo, a su vez, se debatía sobre la influencia de Cicerón¹⁵⁸. Por una parte, los seguidores de su estilo tienen en cuenta el periodo, el número del que habla Fray Luis de León, así como el empleo de construcciones paralelísticas. Por otra, los anticiceronianos, quizá por influencia de Hermógenes, abogan por la llamada *oratio soluta*, la frase suelta y breve que podía ser útil para tratar asuntos graves debido a su efecto impactante. Se trataría de la idea que Hermógenes denomina *semnotes*.

Junto a estos debates y corrientes, la retórica del XVI sufre además una transformación fundamental con las ideas de Petrus Ramus y su separación del estudio de la *elocutio* de la *inventio* y la *dispositio*. En su propuesta, estas dos últimas partes apuntan hacia el significado, y por lo tanto su estudio entraría dentro de la dialéctica. Se iniciaría así la evolución retórica que se centra en la elocución, ligada al significante, y que acabaría convirtiéndose en el principal objeto de estudio de la disciplina. La retórica, poco a poco, se va especializando en el análisis de las figuras, una propuesta a la que también se acercó el Brocense.

Las polémicas entre escuelas muestran la vitalidad que la retórica tenía en el mundo académico de la época. Además, su importancia dentro de los programas educativos sirvieron para dar a conocer sus propuestas y métodos. En la enseñanza de la retórica y la gramática se realizaban ejercicios prácticos de redacción, los llamados *exercitamina*, que seguían los modelos de los *genera minora*, siguiendo los esquemas de los *progymnasmata* griegos, lo que contribuyó a crear hábitos de escritura basados en estos modelos. Este tipo de prácticas se habían realizado también durante la Edad Media, a través de las traducciones latinas de los textos de Hermógenes que había realizado Prisciano.

A partir del s. XV también alcanzó difusión la traducción latina de los textos de Aftonio, realizada por Rodolfo Agrícola¹⁵⁹ a la que el Brocense añadió también

XVI. Alfonso de Palencia fue uno de sus más conocidos discípulos. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 39-40.

158Ángel García Galiano, «Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo», *Escritura e imagen*, n.º 6 (2010): 241-66.

159López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 38.

unos comentarios. Y la obra de Teón se difundió también a través de la traducción de Francisco de Vergara. Al igual que ocurriera con las retóricas helenísticas, los ejercicios de retórica se convirtieron en modelo de escritura. Alfonso de Torres¹⁶⁰ publicó un libro en la línea de los *progymnasmata* griegos, y señala la existencia de doce obras menores, o clases de textos, entre los que se cuenta la descripción, y a partir de los cuales se iban formando por combinación las composiciones mayores.

A través de los manuales de retórica, los estudiantes iban formando una serie de hábitos de escritura que acabaron filtrándose en la literatura de la época. También entre la obra de Erasmo¹⁶¹ encontramos este tipo de publicaciones en *De duplici copia verborum ac rerum*¹⁶², un método que apoyó Palmireno, y que también fue objeto de la discusión académica. Asensio señala la influencia de este texto en la *Rhetorica en lengua castellana* de Miguel de Salinas y Elena Artaza en la *Rhetorica Ecclesiastica* de Fray Luis de Granada¹⁶³. Se trata de un texto que, en lo referente a la descripción de personas, sigue las ideas del *De inventione* ciceroniano.

En *De conscribendis epistolis*, Erasmo dedica atención al denominado género demostrativo de epístolas, dentro del cual se incluye la descripción. La polémica surge entre las escuelas retóricas erasmista y ciceroniana al tratar el llamado estilo mezclado donde también tenía cabida el registro humilde. En cualquier caso, en la propuesta de Erasmo destaca la invitación a mover los afectos e impactar al lector. Para ello, el estilo de este género de cartas recurre a la *amplificatio*. «En la clase demostrativa entran descripciones de personas, regiones, propiedades, castillos, jardines, prodigios, viajes, banquetes, edificios, etc.¹⁶⁴».

160Alfonso de Torres, *Ejercicios de retórica*, ed. M^a Violeta Pérez Custodio (Alcañiz-Madrid: CSIC, 2003).

161A pesar de que la obra de Erasmo fue objeto de diversas censuras inquisitoriales, varios de sus textos filológicos sobre gramática o retórica aparecen en el índice de libros permitidos recogidos en 1551 en la universidad de Lovaina. Jesús Martínez de Bujanda, «Un índice de libros permitidos», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera y Agustín Redondo (Madrid: Gredos, 1988), 311-19.

162Erasmo de Rotterdam, *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso (De copia verborum ac rerum)*, trad. Eustaqui Sánchez Salor (Madrid: Cátedra, 2011).

163López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 64-65.

164Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español* (Madrid: Támesis, 1996), 71.

La descripción, en todas estas propuestas, se presenta como un recurso que mediante lo visual apela a lo emotivo. En sus recomendaciones sobre predicación, Erasmo habla de la importancia de mover los afectos y señala la importancia de la *evidentia*, poner delante de los ojos¹⁶⁵ aquello que se describe, como método de persuasión. La descripción no se dirige tanto a retratar las imágenes reales, como a la creación de imágenes capaces de convencer por su impacto.

El caldo de cultivo académico en el que se producen estas reflexiones genera una influencia de la retórica en el desarrollo de las técnicas narrativas del XVI¹⁶⁶. La argumentación se construye con razonamientos, pero también con elementos visuales y a través de la *amplificatio*, lo que da lugar a la aparición de descripciones. A partir del siglo XVII estos elementos van ganando cada vez más importancia y espacio en los relatos. La retórica genera una serie de hábitos expresivos que pasan a formar parte del arsenal de procedimientos que manejan los autores. La importancia de la imitación de los modelos y el seguimiento de los métodos retóricos produce hábitos descriptivos: «no hacía falta haber visto las cosas ni los sitios para describirlos, puesto que el arte no copiaba a la naturaleza, sino que la imitaba¹⁶⁷». En el *Quijote*, Cervantes parece apuntar a esa serie de tópicos asumidos cuando nos describe la casa del Caballero del Verde Gabán.

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (*Quijote* II, 18)

Las circunstancias de las que nos habla el autor parecen aludir a las recomendaciones retóricas sobre la descripción. Cervantes, de manera ambigua,

165Luisa López Grigera, «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1986, 201-10.

166Elena Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1988).

167López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 27, 29. La autora amplía esta idea con la referencia a un «Cathalogo de las cosas que más comunmente describen los que predicán» Mss. 6512 de la Biblioteca Nacional. En el texto queda codificada la manera en que deben describirse diferentes elementos, por ejemplo ríos, huertas o prados. En cada caso se detallan los puntos que deben señalarse y el orden en el que debe proceder el texto descriptivo. «Estos catálogos procedían de la observación de las descripciones de los grandes textos clásicos, y muy especialmente de Virgilio».

asume y a la vez ironiza todos estos procedimientos. Los alude y los burla. En el *Persiles* también se da cabida a cierto escepticismo sobre estas técnicas narrativas. Sin embargo, la actitud frente al modelo griego es diferente a la que el autor expresa hacia los libros de caballería, por lo que las descripciones acaban incorporándose de manera más abundante al relato. Aunque alguno de los personajes exprese el mismo cansancio hacia las digresiones que aparece en el fragmento del *Quijote*, no faltará algún otro personaje que incluya su discurso ecfrástico y pormenorizado.

Las novelas griegas y bizantinas contenía una buena dosis de elementos patéticos y emotivos que procedían, en buena parte de los casos, de la tradición retórica alejandrina, que dotaba de especial importancia a los procedimientos visuales y descriptivos. La revitalización de esta tradición retórica en el Siglo de Oro, así como la difusión de los textos de Heliodoro como modelo, llevaron a la aparición de estos recursos en la prosa áurea, especialmente en el género bizantino. Fernández Mosquera¹⁶⁸ ha señalado la abundancia de recursos retóricos que, buscando un efecto conmovedor y dramático, se emplea en las novelas españolas del género. Destaca el uso de recursos de alocución como el apóstrofe, la interrogación o la exclamación, así como elementos sintácticos tales como la anáfora, el paralelismo y la composición de periodos bimembres o trimembres en isocolon.

La finalidad de este tipo de recursos es dotar de emotividad a la prosa, de una cualidad convincente que basa su persuasión en pruebas visuales, en la *enargeia* del discurso. En *El peregrino en su patria* (libro II), Lope de Vega señala la importancia del «fin de persuadir, que es el perfecto oficio del orador¹⁶⁹». Pero a la vez nos muestra como este arte de la persuasión, puede convertirse también en engaño a través de sus efectos, que enumera dejando ver el carácter emocional de la mayoría de ellos: «ablanda los ánimos, entenece los corazones y quieta los turbados entendimientos; consuela, restaura, recrea las débiles esperanzas, encadena las almas, las voluntades, los pensamientos y los apetitos¹⁷⁰». La abundancia de elementos retóricos y de procedimientos visuales se encamina a suspender el ánimo para

168Santiago Fernández Mosquera, «Introducción a las narraciones bizantinas españolas del siglo XVI: el “Clareo” de Reinoso y “La Selva” de Contreras», *Criticón*, n.º 71 (1997): 80.

169Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 283.

170Félix Lope de Vega, 292.

convencer. Estos recursos serán incorporados a lo literario, pero también formaban parte de un fondo cultural compartido que también alcanzará difusión a través de la oratoria sagrada o la *ratio* ignaciana.

El tema de las imágenes y los recursos visuales ocupó un lugar destacado dentro del Concilio de Trento¹⁷¹. Allí se defiende una liturgia donde lo espectacular adquiere un papel relevante. Se busca llegar al creyente desde lo emocional y a través de recursos sensitivos. La propuesta es conmover para convencer, a diferencia del intelectualismo que se propone desde la Reforma. El protestantismo busca el acercamiento directo de los fieles a la palabra; la Contrarreforma, por el contrario, sigue defendiendo el papel mediador del clero y sitúa entre sus tareas el manejo de las imágenes.

Las celebraciones religiosas, los autos sacramentales o las procesiones son ejemplos de esa comunicación visual que la Iglesia dirige a los fieles. El arte sacro incorpora la expresión de las emociones en una buena parte de sus propuestas, en las que el patetismo genera ese impacto emocional entre el público. Las celebraciones religiosas se teatralizan y se convierten en desfiles procesionales. El programa iconográfico de las iglesias del catolicismo contrarreformista contrasta de manera clara con la sobriedad, casi iconoclasta, de los templos reformados. Estas diferencias no solo se aprecia en las artes visuales, sino que también influyen en el estilo de la oratoria sacra.

171 En la sesión XXV del Concilio de Trento (3 y 4 de diciembre de 1563) se trata el asunto de «La invocación y veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes» y se declara que «se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tiene: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes». Se exige que «no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores» y se impone el control de la jerarquía eclesiástica: «a nadie sea lícito poner, ni procurar que se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo». Francisco José Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco* (Madrid: Dykinson, 2014), 76.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La liturgia contrarreformista se llena de imágenes, al igual que les ocurre a los espacios en los que se pone en escena. Podríamos hablar de una predicación visual¹⁷². La palabra apela a los sentidos y busca mover los afectos, de ahí la importancia de la música sacra y de las figuras retóricas y efectos visualizantes. Este tipo de oratoria está influido por el proyecto jesuítico, la *Ratio Studiorum*, que suponía la búsqueda de una alternativa, de una vía intermedia tanto a la filosofía escolástica como al incipiente racionalismo. La oratoria barroca contrarreformista, basada en buena medida en esta propuesta, intenta unir la tradición clásica o ciceroniana, revitalizada por los humanistas, con la tradición bíblica y patrística.

En la *Ratio studiorum* de 1599, donde se recoge el el modelo educativo jesuítico, se combina la tradición escolástica de la Universidad de París con el modelo clásico de Quintiliano¹⁷³. En el Concilio de Trento se intenta también hacer convivir el humanismo con la herencia teológica y para ello se elabora una propuesta eminentemente práctica, con vocación de captar, conmover y convencer a los fieles. El sermón, en su intento de persuadir al público, utiliza los recursos de la elocuencia retórica y, a su vez, las imágenes que se alojan en los templos adquieren una importancia señalada y una finalidad emotiva. La idea de metáfora o metonimia de origen retórico, se aplica también a lo visual¹⁷⁴, estableciendo un trasvase entre disciplinas lingüísticas y plásticas.

Este énfasis en lo visual va a hacer de la écfrasis y los procedimientos descriptivos herramientas clave de la oratoria sagrada. La *evidentia* era considerada una figura de especial importancia en los *Ejercicios* ignacianos, y se convierte en una herramienta fundamental del propósito persuasivo. Los sermones, al igual que las imágenes de los templos, buscan conmover y se centran más en el empleo de recursos y figuras impactantes y menos en las disquisiciones teológicas o incluso en las narraciones hagiográficas. La práctica de este tipo de piezas descriptivas aparece

¹⁷²Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 2009).

¹⁷³Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*, 196.

¹⁷⁴Facundo Tomás, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2005).

en los ejercicios de retórica de los jesuitas, donde la codificación de estos escritos remite también a la imitación¹⁷⁵ de autoridades.

Los ejercicios de los discípulos, mientras el profesor corrige las composiciones, serán, por ejemplo, imitar algún pasaje de un orador o un poeta; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; expresar de varios modos una misma frase; traducir al latín un discurso griego, o viceversa; [...] componer epigramas, inscripciones, epitafios

(*Ratio Studiorum*, Reglas del profesor de retórica, 5¹⁷⁶)

2. MODELOS NARRATIVOS

2.1 Novelas griegas, relatos lucianescos y libros de caballerías

Las relaciones entre palabra e imagen y su manifestación en la figura de la écfrasis eran, como se ha visto, uno de los temas recogidos en diferentes manuales de retórica o discusiones sobre poética que circularon en la España del Siglo de Oro. El grado en que Cervantes manejaba y asumía estas fuentes teóricas ha sido objeto de debate con opiniones que van del extremo de considerar al autor como ingenio lego¹⁷⁷, al de hacerlo un fiel seguidor de las ideas del Pinciano¹⁷⁸. No siempre es fácil fijar el grado en que las diferentes doctrinas poéticas influyeron en su obra¹⁷⁹, sin

175Sobre la importancia de los modelos y su imitación en el Renacimiento: Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento* (Kassel: Universidad de Deusto, Reichenberger, 1992).

176Eusebio Gil, ed., *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1999), 156.

177«La calificación de Miguel de Cervantes como «ingenio lego» que Tomás Tamayo de Vargas le asignó en 1624 ha permitido aventurar numerosos juicios más o menos arriesgados sobre la cultura y labor literarias de Cervantes. Estos juicios, emitidos fundamentalmente durante el siglo XIX, presentaban a Cervantes como una persona falta de instrucción, «inculta y algo sandia en el intelecto» (Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1925), Barcelona, Noguer, 1972, nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas, p. 106), que no había leído apenas y cuya creación literaria era el resultado de cierta inspiración divina, de su genio inconsciente, pero en modo alguno fruto de su propio esfuerzo intelectual y crítico. Hoy en día, sin embargo, juicios de tal carácter están fuera de lugar por completo». José Montero Reguera, «Miguel de Cervantes: el Ovidio español», en *AIISO Actas III* (Miguel de Cervantes: el Ovidio español, Centro Virtual Cervantes, 1993), 327-34.

178Jean Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales cervantinos*, n.º VII (1958).

179Sobre *Los modelos y las fuentes* del *Persiles* remitimos a la introducción de la edición de Carlos Romero: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 46-51. La influencia de Heliodoro ha sido estudiada, entre otras referencias, en: Schevill, «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. II. The Question of Heliodorus». Walter Boelich, «Heliodorus christianus», en *Freundesgabe für E. R. Curtius* (Berna: Franke, 1956). Tilbert D. Stegmann, *C. Musterroman Persiles. Epenetheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)* (Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag, 1971). Schevill también señala el influjo de la

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

embargo, en el caso concreto del *Persiles*, el propio autor nos confiesa cuál ha sido uno de sus modelos: Heliodoro¹⁸⁰.

Cervantes presenta una referencia culta y de prestigio, pero no se trata de un texto teórico, sino de una obra de creación perteneciente a la tradición de la novela griega o bizantina¹⁸¹, una materia que en la época gozaba de gran aceptación. Se trataba de un género apto para el entretenimiento y cercano a las nuevas expectativas narrativas que los lectores habían ido desarrollando. Además, era un género que, frente a la tradición romance de los libros de caballerías, tenía raíces clásicas y presentaba cualidades que la hacía más aceptable dentro de los círculos culturales como «la castidad amorosa de los protagonistas, la verosimilitud de sus argumentos y, sobre todo, la existencia de un prestigioso modelo de la Antigüedad griega¹⁸²».

El género bizantino gozó de aceptación a juzgar por la publicación de las diferentes traducciones de Heliodoro¹⁸³. En 1534 en Basilea, y a partir de un

Eneida, especialmente a partir de libro II. Sobre la influencia de la novela bizantina puede consultarse: Javier González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro* (Madrid: Gredos, 1996).

180Sobre la imitación de Heliodoro en el *Persiles*: Ángel García Galiano, «Cervantes y Heliodoro: un nuevo ejemplo de imitación», *Letras de Deusto* 19, n.º 44 (1989): 81-90.

181Existe un debate terminológico sobre la denominación de estas novelas como «griegas» o «bizantinas». Pelorson lo resume a través de un texto de Jean Canavaggio en: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 24-25, n. 2. De manera breve, podemos decir que en la tradición crítica hispánica las novelas «griegas» han sido llamadas «bizantinas» siguiendo a Menéndez Pelayo que, a su vez, se basaba probablemente en Karl Krumbacher y su *Geschichte der byzantinischen Literatur* (München, 1891). Hacen uso de la equivalencia de términos López Estrada, Avall-Arce, Antonio Vilanova, Schevill, Bataillon, Riley, Stegmann o Maxime Chevalier. En algunos de los últimos estudios sobre el tema también se hace también uso de esta equivalencia terminológica: González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*. Miguel A. Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género* (Cáceres: Ediciones Universidad de Extremadura, 1988). Por el contrario, la necesidad de distinguir entre ambos conceptos la defiende Forcione en: Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970). Para diferenciar ambos términos, el autor sigue la propuesta de Erwin Rohde en *Der Griechische Roman und seine Vorläufer* de 1876.

182González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, 16.

183Para el estudio de la transmisión del texto de *Las etiópicas*, la relación pormenorizada de manuscritos, ediciones y traducciones se puede consultar la introducción de: Heliodoro, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, trad. Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1979), 43-55. También se recoge una visión de conjunto sobre *Las traducciones de la novela griega* en: González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, 19-26. A modo de resumen, y siguiendo a Emilio Crespo, podemos señalar que *Las etiópicas* gozaron de una gran difusión en la Antigüedad a juzgar por los papiros encontrados. En el s. V el filósofo neoplatónico Filipo compone una exégesis de la obra en la que se habla de un contenido moral de la historia y se interpreta el texto de manera alegórica. Se trata así de revelar un sentido profundo implícito del texto. Según esta lectura de la obra, Cariclea representa el alma y los viajes que realiza el personaje son imagen del proceso que esta sufre desde la oscuridad a la luz. Teágenes, por su parte, representaría el

manuscrito encontrado en la biblioteca de Matías Corvinus, se publica la *editio princeps* del texto griego de *Las etiópicas*, una obra que, probablemente, ya era conocida incluso antes de esa fecha por diferentes traducciones e imitaciones en círculos restringidos. Entre los humanistas, Angelo Poliziano la cita y traduce al latín algunas de sus partes, Juan Láscaris, por otra parte, recopiló manuscritos en Bizancio entre los que se encontraban también textos de Heliodoro.

No obstante, la difusión definitiva de la obra de Heliodoro en el Renacimiento se produce no tanto por estas publicaciones y alusiones cultas, y de circulación restringida; sino por la aparición de diferentes traducciones que hicieron la obra accesible a un público mucho más amplio. En 1552 aparece en Basilea una versión latina y en 1584 Martin Crusius publica un epítome también en latín. Sin embargo, es la traducción al francés de Jacques Amyot de 1547 la que amplía la difusión de la obra a las lenguas modernas y, además, la que inicia en su prólogo la tradición de considerar la obra como un modelo digno de imitación.

Frente a las interpretaciones alegóricas del texto, como la del neoplatónico Filipo que en el s. V otorgaba a *Las etiópicas* una lectura filosófica, Amyot parece apuntar a una dimensión más lúdica de la obra, un modelo de narración amena¹⁸⁴. Al igual que le sucederá luego al *Persiles*, leído unas veces como una compleja alegoría de oculto sentido¹⁸⁵ y otras como obra de entretenimiento, el texto de Heliodoro es capaz de generar visiones divergentes, especialmente en lo que concierne al sentido e intención global de la obra. Aunque existen registros de una traducción anterior¹⁸⁶, es

conocimiento filosófico. Durante la Edad Media, en el ámbito bizantino destacan los resúmenes, introducciones y valoraciones de Psello (s. XI) y Focio (s. IX). En el s. XII aparecen las denominadas novelas bizantinas, que por extensión han venido a dar nombre a todo el género. Se trata de autores como Teodoro Pródromo, Constantino Manases o Nicetas Eugenio, que toman como modelos las novelas griegas de Heliodoro o Aquiles Tacio. En el s. XV en la *Protheoria* de Juan Eugénico se presenta otra interpretación alegórica de la novela.

184 Siguiendo a González-Barrera: «escudándose en el consejo de Santo Tomás de Aquino y su tantas veces traído *Ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae*» Introducción de: Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 25. Y añade la siguiente cita: «La imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas [...] Por lo cual, es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos» Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, ed. Francisco López Estrada (Madrid: Aldus, 1954), lxxvii.

185 Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*.

186 Consta que el helenista Francisco de Vergara, fallecido en 1545, realizó una traducción del *Teágenes*. Se trataría de una versión directa, a diferencia del texto publicado en 1554 emparentado

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

en 1554¹⁸⁷ cuando se publica en Amberes la primera traducción al castellano¹⁸⁸ conservada. Se reimprimió en Salamanca en 1581 y en Alcalá en 1585. Se trata de una versión de la traducción francesa, lo que Fernando de Mena criticó cuando presentó su versión del texto, publicada en Alcalá de Henares en 1587 y elaborada a partir de la traducción latina de 1552.

A la vista de las ediciones, traducciones y reimpresiones, no parece que Cervantes fuera el único en fijarse en este texto. De hecho, se convirtió en una referencia en la que también Montaigne, Mademoiselle de Scudéry, Racine o Lope de Vega posaron sus ojos. La alta consideración de *Las etiópicas* entre los círculos cultos del Siglo de Oro contrasta con el relativo olvido en el que cae la obra a partir del XIX, cuando parece quedar relegada al ámbito de lo académico y erudito. Pero ¿qué veían los autores áureos en el texto de Heliodoro¹⁸⁹?

con la versión francesa de Amyot. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. II (Madrid: CSIC, 1962), 70-71.

187En 1554 apareció también la traducción al alemán de Zschorn, en 1559 la de Leonardo de Ghini al italiano, otra versión italiana aparece en 1569 en Génova y la traducción al inglés de Underdowne se publica en 1569. Heliodoro, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, 45-46. Baste este breve recuento para comprobar la rápida difusión de la obra en la Europa del XVI.

188«si [el traductor] no firmó su obra y prefirió ocultar su identidad, probablemente se debió a que estaba vinculado con los erasmistas españoles de Alcalá» Introducción de *Las Etiópicas*, Heliodoro, 46. González Rovira apunta también en esta misma dirección: «También en España, las primeras traducciones de Heliodoro proceden de círculos humanistas vinculados al erasmismo. La versión perdida de Francisco de Vergara, cuya familia es bien conocida por sus trabajos filológicos y por sus problemas con la Inquisición; el anonimato y posible exilio del traductor de Amberes, obra dedicada a Alonso Enríquez; y la traducción de Mena aparecida en Alcalá, en cuya universidad se encuentra un importante núcleo erasmista, muestran esta dependencia inicial de las versiones de la novela de Heliodoro con dicha corriente intelectual» González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, 18. Sobre las relaciones de Cervantes con el erasmismo: Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006). Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes* (Barcelona: Lumen, 1989). Antonio Vilanova, «Erasmus, Sancho Panza y Su Amigo Don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 1 (1988): 43-92. Francisco Márquez Villanueva, «Erasmus y Cervantes, una vez más», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4, n.º 2 (1984): 123-38.

189«No obstante, el análisis de los lazos entre las novelas de Heliodoro y de Cervantes ha sido muy fructífero, sobre todo por haber elucidado la medida en que la novelística de Cervantes parte de las corrientes neoaristotélicas de la segunda mitad del siglo XVI y sus teorías sobre la verosimilitud, la ejemplaridad y la estructuración de la ficción. Aunque se suele exagerar el protagonismo de Alonso López Pinciano y su *Filosofía antigua poética* (1596) como difundidores de ideas que ya tenían adeptos dentro y fuera de España (como el casi total olvido de López Pinciano en tratados de poética extranjeros comprueba) es de notar que el descubrimiento y la traducción a lenguas modernas de la *Historia etiópica* de Heliodoro a mediados del siglo XVI abrieron nuevas vistas para la ficción en prosa, tanto en la organización y la exposición de sus peripecias como en su estética en general». David A. Boruchoff, «El fin de los amores de Teágenes y Cariclea y los fines del Persiles», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 222.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

En 1596¹⁹⁰, en la *Filosofía antigua poética*, Lopez Pinciano expone sus ideas sobre esta obra al referirse a la poesía épica: «los amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipa y Clitofonte, de Aquiles Tacio, son tan épica como la Iliada y la Odisea». Pinciano señala el texto de Heliodoro como un buen ejemplo de la épica en prosa¹⁹¹ que él mismo teoriza en su propuesta poética. Apunta sus relaciones con la épica homérica y por tanto recomienda para lo heroico el principio *in medias res*, que aparece en *Las etiópicas* y que también adoptará Cervantes al escribir el *Persiles*. Este tipo de comienzo, la creación de la suspensión en el relato y la posibilidad de establecer una doble focalización siguiendo a los dos protagonistas separados serán algunas de las características de la novela griega que Cervantes incorpore en el *Persiles*.

«Como la obra heroica es larga», dice Pinciano, «comenzando el poeta del medio de la acción va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado». En el libro de Heliodoro parecen encontrarse respuestas a los desafíos estructurales que las narraciones largas en prosa suponen para el autor. Es ahí donde también encuentra Pinciano la relación de la propuesta de *Las etiópicas* con las ideas dramáticas sobre el nudo y desenlace. «La historia de Heliodoro épica es, mas, si bien se mira, atando va siempre, y nunca jamás desata hasta el fin¹⁹²». Este atar y desatar las historias, buscando la creación del suspense que mantenga atento al receptor, va a ser en la época un motivo importante de preocupación para los dramaturgos, como se muestra en el *Arte nuevo* de Lope de 1609.

La novela griega, tal como señaló Pinciano, y como intuyó Cervantes al tomarla como modelo, ofrecía soluciones interesantes para dar forma a las

190Carlos Romero señala que Cervantes conocía la obra de Heliodoro antes de esta fecha, en cierto modo ya la tuvo presente al escribir *La Galatea*. Sin embargo, parece bastante probable que el juicio elogioso del Pinciano animara a Cervantes a adoptar el texto griego como fuente para su obra. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 47.

191A finales del s. XVI, antes que el Pinciano, Torcuato Tasso ya habló de poemas épicos en prosa refiriéndose a los libros de caballería o a las ficciones sentimentales como *Las Etiópicas*. La mención aparece en el segundo de sus tres *Discorsi sull'arte heroica*. En el *Persiles*, Cervantes alaba a Tasso al situar su nombre, junto al de Zárete, en «unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos». (IV, 6)

192López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 373, 390, 180.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

narraciones largas en prosa. Era una buena muestra de cómo utilizar el *ordo artificialis* retórico, tomado de la épica; y era ejemplo de cómo llevar al ámbito narrativo la creación de tensión dramática mediante el planteamiento de un nudo y su posterior desenlace. Además, era la prueba evidente de una idea que rondaba la cabeza de Cervantes en la época de escritura de la primera parte del Quijote, la de que «la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (*Quijote* I, 47).

Varios autores, entre los que se cuenta Forcione¹⁹³, han señalado la posibilidad de que sea el propio *Persiles* la obra a la que se alude en el diálogo del canónigo de Toledo (*Quijote* I, 47-48) en el que se inserta la cita anterior¹⁹⁴. Después de criticar las novelas de caballerías, amparándose en su falta de verosimilitud, el canónigo habla de la posibilidad de escribir un libro de ese mismo tipo¹⁹⁵, pero depurado de los excesos del género. Se trataría de una obra capaz de enseñar deleitando y, a la vez, de aprovechar la variedad de elementos sorprendentes o incluso maravillosos que aparecían en este tipo de libros.

En lo que se refiere a los elementos visuales, destaca que el canónigo nos presente casi a modo de cuadro los elementos susceptibles de presentarse en el texto. El autor de esta historia procederá «pintando un capitán valeroso [...] ahora un alegre y no pensando acontecimiento; allí una hermosísima dama [...] aquí un caballero cristiano. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico». El tipo de narración del que habla el canónigo parece una suma de imágenes, una colección de descripciones o écfrasis, de escenas pintadas que el autor irá cosiendo con su pluma y «compondrá una tela de varios y hermosos lazos entretejidos» (I, 47).

193Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, 91.

194Sobre el origen, difusión y recorrido de esta idea puede consultarse la edición de Carlos Romero Muñoz Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 18 n.1. Se adhieren a la idea de que estas palabras del *Quijote* se refieren al *Persiles*, entre otros, De Lollis, Rafael Osuna o Avalor-Arce. Autores como Alborg, Forcione o Márquez Villanueva ven la alusión como un primer esbozo. Mientras que otros, como Zimic o Daniel Eisenberg niega la relación entre ambos textos.

195«-Yo, a lo menos -replicó el canónigo-, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas». (*Quijote* I, 48). Si consideramos que, en un juego metaliterario, la voz del propio Cervantes se esconde en la del canónigo, podríamos relacionar la cronología de ambos procesos de redacción, el del *Quijote* y el *Persiles*. Sin embargo, por más que pueda resultar sugerente y cervantina esta mezcla de vida y literatura, no deja de ser arriesgado establecer marcos históricos a partir de referencias extraídas de textos de ficción.

Si esa supuesta obra caballeresca depurada es el *Persiles*¹⁹⁶, ¿por qué tomo Cervantes como modelo una novela griega? Durante el XVI español la novela caballeresca goza de amplia difusión, como muestran las alusiones a los Amadises, Palmerines y demás caballeros andantes que campean por el *Quijote*. Se trata, como bien se muestra en el texto cervantino, de obras con gran aceptación popular, pero que gozaban de escasa consideración por parte de los eruditos¹⁹⁷. El caso de la novela griega vendría a ser el reverso de esa situación, ya que por sus raíces clásicas, se trataba de textos mucho mejor posicionados a la hora de convertirse en modelos prestigiosos para la literatura culta de la época.

Cuando Amyot traduce *Las etiópicas* al francés, incluye en su edición un prólogo que aparecerá también en los preliminares de la traducción al castellano de 1554. En él señala las virtudes de la narración de Heliodoro, la singularidad de su comienzo *in medias res* según la costumbre épica y, al a vez, su capacidad de dar cabida a diferentes tipos de discursos y materiales. Junto a una «ingeniosa ficción» el autor nos presenta discursos filosóficos, dichos notables, oraciones y sentencias y aparecen «en toda ella las pasiones y afectaciones humanas, pintadas tan al verdadero y con tan gran honestidad, que no se podrá sacar ocasión de malhacer¹⁹⁸». La pintura de las pasiones, convertir lo emocional en imágenes, es señalado ya como uno de los elementos incluidos en este tipo de narraciones compuestas para entretener, «para tener después el entendimiento más libre y alegre».

Ambos momentos, el de la Antigüedad tardía donde aparecen las novelas grecolatinas, o el de la Europa del s. XII donde surgen las ficciones caballerescas,

196Clark Colahan, «El Persiles y las novelas de caballería», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008), 261-67.

197«Libros de caballerías: los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero de Febo y de los demás». Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua española o castellana*, ed. Felipe C. R. Maldonado (Madrid: Castalia, 1995). El testimonio de Santa Teresa de Jesús es a la vez muestra de la pobre consideración de estos libros y de su capacidad de convertirse en una lectura adictiva: «Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos [...] y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embecía que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento». (*Libro de la vida*, cap. 2, 1).

198Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, LXXX, LXXXI.

suponen puntos de arranque para la formación del género novelístico¹⁹⁹. La *Historia Apollonii regis Tyri*, un texto conocido en la Alta Edad Media, podría funcionar como nexo de ambas tradiciones, aunque se trate de una obra que no sigue fielmente el patrón de las novelas griegas. En cualquier caso ambos mundos, el bizantino y el caballeresco, aunque constituyan universos ficcionales diferentes, comparten ciertos rasgos que han llevado a su asociación dentro de los llamados géneros idealistas de la narrativa del Renacimiento. Ambos tipos de historias destacan por su afición a la aventura, la presencia de protagonistas moralmente intachables y de perfecta belleza, los amores difíciles, a la par que constantes e inmutables, y los finales extremos: felices o trágicos, pero siempre ajenos a la medianía.

Otro elemento que también comparten ambos subgéneros, conectado con los orígenes épicos, es la importancia de ciertos objetos descritos con detalle, desperdigados a lo largo de la novela y cruciales a la hora de cerrar el relato con una escena de anagnórisis. Este tipo de recursos aparecen tanto en las novelas bizantinas como en los relatos caballerescos, y serán también empleados por Cervantes, tanto en el *Persiles* como en algunas de las *Novelas Ejemplares*²⁰⁰. Así comenta Pinciano el empleo de estos elementos en el texto de Heliodoro:

Ya está dicho por vos; y así no tengo que decir más que aprobar y probar vuestra sentencia con la Historia de Heliodoro, la cual para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simiente del reconocimiento de Cariclea, primero, con las escrituras, después, con las joyas, y después, con las señales del cuerpo; de todas las cuales vino últimamente el reconocimiento y soltura de nudo tan gracioso y agradable que ninguno más. Y, aunque la forma de reconocimiento toca al menos artificioso, que es al de la voluntad, mas el poeta fue tan agudo, y le hizo tan artificioso, que iguala a los demás, porque no hizo Cariclea manifestadora de sí misma, sino la Sisimithres, que era el que la había criado. (*Filosofía antigua poética*, ep. V)

199«El problema de si conviene hablar de varios nacimientos lo planteó con agudeza Etienne en un breve ensayo *Genèse du roman ou genèses de romans?* (recogido en sus *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, 1974)» Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas* (Madrid: Istmo, 1988), 20.

200Miguel A. Teijeiro Fuentes, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, n.º 35 (1999): 539-70. Sobre la relación de las *Ejemplares* con el género bizantino: Miguel Alarcos Martínez, «La deuda de las *Novelas ejemplares* con el género grecobizantino: en torno a ciertos motivos y personajes», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 11-21.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Los protagonistas viven en un mundo poblado de señales, un universo, en unos casos bizantino y en otros caballeresco, donde los elementos visuales parecen esconder siempre significados ocultos. Algo similar ocurrirá en el caso de las obras de arte que aparecen y se presentan detalladamente en el relato, o de los sueños que se cuentan por extenso. Estos elementos descriptivos actúan unas veces como premonición o aviso, otras como elemento paralelo a la narración principal y en otros casos como referencia culta o demostración de erudición y preciosismo verbal.

La aparición de estas descripciones en la novela griega puede relacionarse con el gusto por la retórica de la Segunda Sofística²⁰¹. La presencia en el relato de largas y detalladas descripciones permitía introducir en los textos aquellos apreciados ejercicios recomendados en los *Progymnasmata*, muestras de erudición y habilidad y, a la vez, herramientas que dotaban de vivacidad, de sorpresa y de impacto visual a los textos. La presencia de descripciones de cuadros, ciudades, sueños, celebraciones o espectáculos es común no solo en *Las etiópicas* de Heliodoro, sino en el resto de obras del género, como el *Dafnis y Cloe* de Longo o en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio²⁰². En el Siglo de Oro, el redescubrimiento de estas ficciones antiguas presentaba un modelo que dotaba de prestigio clásico a estos procedimientos narrativos.

Cervantes no es el primer autor que se acerca a las novelas griegas en busca de una fuente culta para su quehacer literario. Años atrás ya lo había hecho Núñez de Reinoso siguiendo a Aquiles Tacio²⁰³. En ese caso, el *Clareo y Florisea*, se imita de una manera mucho más literal el texto antiguo; resulta significativo que, en los capítulos de la obra en los que Reinoso se aleja más del modelo griego, el ambiente se aproxime a lo pastoril o lo caballeresco. Son estos marcos narrativos idealizados, el bizantino, el pastoril o el caballeresco, los que abren la puerta a la descripción de lo sorprendente o lo maravilloso. Se trata también de unos universos de ficción

201Es esta la idea de Rhode, discutida por Lavagnini y Heinze. Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Edición: Primera (Barcelona: Labor, 1968), 28.

202Un estudio detallado de estas obras, con un resumen y comentario de las mismas, puede encontrarse en: Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Istmo, 1972).

203En Venecia en 1552 se publica: Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz (Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997).

concebidos como mundos llenos de simetrías y correspondencias. A través de la lectura e interpretación de los elementos visuales que se les presentan, los personajes, y con ellos el lector, pueden conocer nuevas dimensiones de su historia al mismo tiempo que deleitarse con un despliegue retórico dirigido a emocionar y estimular los sentidos.

La manera en la que Cervantes sigue a Heliodoro es mucho más libre que la imitación de Núñez de Reinoso. Como él mismo declara, compite con el modelo, toma algunos de sus procedimientos, pero no para replicarlos, sino en ocasiones para darles una nueva vida en un ámbito diferente, una vuelta de tuerca. Su imitación sigue la idea de la emulación clásica que, como hiciera Virgilio con la materia homérica, incluye la actualización del modelo²⁰⁴. En el caso de los elementos ecfrásticos y descriptivos del *Persiles* se advierte esa familiaridad con la novela griega, aunque no se dude en introducir cambios sustanciales. El primero y, quizá más notorio, es el cambio de marco geográfico. Las islas, cuevas, naufragios y piratas que en el texto de Heliodoro encontramos en el Mediterráneo oriental se desplazan en los dos primeros libros del texto cervantino hacia un ignoto norte de Europa; mientras que en los libros meridionales las ciudades cobran más importancia que las localizaciones costeras.

A pesar del cambio geográfico, ambos ambientes, el de la novela griega y el nórdico de la primera mitad del *Persiles*, comparten una cierta condición de exotismo y lejanía sugerente. Schevill señaló que estos dos primeros libros son los que más se aproximan a la fuente griega²⁰⁵. Diferente será la ambientación de los libros tercero y cuarto, localizados en territorio peninsular y donde la verosimilitud impondrá unos límites diferentes a la inventiva del autor. En la primera mitad del *Persiles*, sin

204Máximo Briosó Sánchez y Héctor Briosó Santos, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y Sigismunda de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística», *Criticón*, n.º 86 (2002): 75. Zimic interpreta la relación del *Persiles* con Heliodoro de manera distinta y hace una lectura de la novela cervantina como una revisión paródica de la materia bizantina, lo que vendría a suponer un cierto paralelismo con la intención del *Quijote* en relación con los libros de caballerías. Stanislav Zimic, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta neophilologica*, n.º 3 (1970): 49-64. Se trata de una lectura sugerente que, además, vendría apoyada por algunos comentarios irónicos o escépticos de algunos de los personajes del *Persiles* cuando actúan como receptores de narraciones ajenas. Sin embargo, el respeto que Cervantes manifiesta ante el género culto de la novela griega no le permite alcanzar la intensidad paródica que sí se alcanza en el *Quijote*.

205Schevill, «Studies in Cervantes I. *Persiles* y Sigismunda. II. The Question of Heliodorus».

embargo, encontramos trasplantado a un paisaje nórdico, con sus fríos y sus hielos, el ambiente marítimo e insular que también se describe en las novelas griegas.

Se trata de una geografía propia de la novela de aventuras, los personajes naufragan, se salvan, navegan y se esconden en un entorno lleno a la vez de sorpresas y amenazas. La variedad de accidentes geográficos ayuda al desarrollo de la peripecia pero, a la vez, su descripción abre la puerta a la presentación de imágenes impactantes o sorprendentes capaces de captar la atención del lector. Es el caso, por ejemplo, de un motivo que aparece tanto en *Las etiópicas* como en el *Persiles*: la isla²⁰⁶ incendiada.

Ésta era la situación de la isla, envuelta totalmente por el fuego. Teágenes y Cnemón, mientras hubo sol, no pudieron observar el incendio, pues la claridad del fuego se debilita durante el día, gracias a la luminosidad de los rayos del dios. Pero cuando el sol se puso y trajo la noche, el resplandor irresistible que cobraron las llamas pudo verse desde muy lejos. Entonces, animados por la noche, se asoman fuera de su escondite en la marisma y ven con manifiesta claridad la isla dominada por el fuego. (*Etiópicas* II, 1)

En la novela griega una batalla entre dos grupos de bandidos termina con un incendio que siembra la confusión y permite a los protagonistas avanzar hacia otro episodio de su aventura. En la narración cervantina ocurrirá algo parecido, la batalla entre dos grupos de los bárbaros que pueblan las islas terminará con el paisaje en llamas y el refugio de los protagonistas en la cueva del español Antonio. En ambos casos el fuego supone un momento de caos que cambia el curso de los acontecimientos.

En mitad desta furia, llevados en vuelo algunos bárbaros, [...] fueron a poner fuego a una selva, que estaba allí cerca, como a hacienda del gobernador. Comenzaron a arder los árboles y a favorecer la ira el viento, que, aumentando las llamas y el humo, todos temieron ser ciegos y

206La capacidad de evocación de la isla como geografía de la aventura y la ficción no solo aparece en las novelas griegas o bizantinas. En el género caballeresco también eran frecuentes los episodios desarrollados en diferentes islas imaginarias. Cervantes parodió este tipo de localizaciones en el conocido episodio de la ínsula Barataria del *Quijote*. El origen de estas geografías también se ha buscado en textos más relacionados con la realidad histórica, por ejemplo los de Olao Magno sobre el septentrión europeo. Schevill y Bonilla, por su parte, piensan en la influencia del paisaje americano para la recreación de estos mundos insulares y señalan como fuente los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Obras completas de M. C. III-IV*. Sin dejar de lado la posible influencia de textos geográficos e históricos, no podemos olvidar la presencia de este mundo insular de ficción en el género narrativo que el propio Cervantes nos confiesa haber leído o utilizado como modelo.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

abrasados. [...] Ya casi cerraba la noche y, como se ha dicho, oscura y temerosa, y solas las llamas de la abrasada selva daban luz bastante para divisar las cosas [...] Desta manera, cayendo y levantando, como decirse suele, llegaron a la marina, y, habiendo andado como una milla por ella, hacia la banda del norte, se entró el bárbaro por una espaciosa cueva, en quien la saca del mar entraba y salía. [...] les pareció que podían libremente enderezarse, que así se lo dijo su guiador, no pudiendo verlo ellos por la oscuridad de la noche, y porque las luces de los encendidos montes, que entonces con más rigor ardían, allí llegar no podían. (*Persiles* I, 4)

En ambas descripciones el fuego se convierte, además, en un espectáculo visual. Los personajes, y los lectores con ellos, nos detenemos a contemplar desde una posición segura y protegida la impactante imagen de la isla ardiendo. En un caso desde un escondite en una marisma (*Etiópicas*), en el otro desde una cueva junto a una marina (*Persiles*), siempre estamos cerca del agua que salva del fuego. Desde esa posición segura, los protagonistas observan la claridad artificial creada por las llamas. En los dos textos se menciona la oscuridad de la noche como el momento en el que la imagen adquiere su máximo esplendor. La relación entre los dos fragmentos es fundamentalmente visual. Cervantes no copia las palabras de Heliodoro, sino que compite con él a la hora de describir e integrar en su narración una misma imagen impactante y sobrecogedora.

Las sugerencias visuales que podía ofrecer un texto como *Las etiópicas* son numerosas. La novela no cesa de buscar la generación de sorpresa y asombro en el receptor²⁰⁷. La sensación que se pretende crear es la de que, en cada lance de la narración, en cada peripecia o aventura, se asiste a un espectáculo insólito o a un momento clave en el que los personajes pueden cambiar el curso de sus vidas. La proverbial belleza de sus protagonistas, digna de asombro, se encarece también a base de subrayar la manera en la que afecta al ánimo de los que la contemplan. Como

207Se trata de una característica común a los diferentes ejemplos de novela griega que han llegado hasta nosotros. En todos ellos se observa una similar vocación emotiva, el intento de emocionar y conmover a los lectores con una finalidad eminentemente lúdica. Lo ha señalado Carlos García Gual en su discurso de ingreso en la Academia dedicado a este género: «La larga ficción en prosa -sin mitos ni héroes antiguos constituye de por sí la gran novedad. También lo es el objetivo del novelista: no solo intenta divertir con su trama pintoresca -como los narradores de *short stories*-, sino que quiere más: conmover y emocionar; es decir, “encender pasiones y apaciguarlas luego con el final feliz”. Intenta que los lectores se identifiquen emotivamente con los bellos y sufridos protagonistas». Carlos García Gual, *Historias de amantes peregrinos. Las primeras novelas* (Madrid: Real Academia Española, 2019).

ocurre con Periandro y Auristela, todos se maravillan al verlos. Se pretende traspasar al lector la emoción del resto de personajes ante su imagen: «También el herido los había dejado estupefactos: tal era su hermosura y tal era su talla» (*Etiópicas* I, 3).

Los elementos descriptivos de la novela griega forman parte del instrumental retórico con el que Heliodoro pretende conmover, por ello para perfilar el retrato del protagonista no basta con presentarnos su imagen estática, sino que esta debe cobrar vida y describirse en movimiento. El autor hace que Teágenes compita en una carrera con armadura en los juegos píticos, en Delfos: «Revestido de una armadura completa, aguardó en la barrera de salida, jadeando de impaciencia y forzándose para mantenerse quieto y esperar la señal de la trompeta» (*Etiópicas* IV, 3). Ya antes de empezar a correr, el protagonista respira impaciente, se tensa ante el reto atlético, y también al saberse observado por Cariclea. El pistoletazo de salida, representado por el recurso auditivo de las trompetas, abre las puertas a lo que el propio autor nos describe como un «espectáculo notable y grandioso». En el *Persiles* encontramos también al protagonista masculino participando en competiciones deportivas.

Sonó una trompeta [...] aún no habrían dado veinte pasos cuando con más de seis se les aventajó el recién venido y, a los treinta, ya los llevaba de ventaja más de quince. [...] Tomó el ganancioso la espada negra, con la cual, a seis que le salieron, cada uno de por sí, les cerró las bocas [...] Luego se acomodaron otros seis a la lucha, donde con mayor gallardía dio de sí muestra el mozo [...] Asió luego de una pesada barra [...] Pusiéronle luego la ballesta en las manos y algunas flechas [...] Abrazóle el rey, preguntóle su nombre, y dijo que se llamaba Periandro. (*Persiles* I, 22)

El capitán de uno de los navíos que aparecen en el relato habla de las grandes fiestas que organiza el rey Policarpo y donde ha visto participar a un joven de singular belleza. Ante el auditorio, y también ante los lectores que ya son conocedores de las cualidades de Periandro, nos presenta a este anónimo participante en las competiciones que destaca en todas las disciplinas: carrera, esgrima, lucha, lanzamiento de barra o tiro con ballesta. Cervantes, al igual que Heliodoro, recurre a los juegos atléticos para dar ocasión al protagonista de desplegar todas sus habilidades, pero el recurso a este motivo no se queda ahí, sino que se amplía al aportar un juego de perspectivas que no estaba en el texto de Heliodoro. En esta

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ocasión es un testigo el que nos narra los logros del protagonista del *Persiles*, pero en otros casos será el propio Periandro el que nos relate sus hazañas. De esta manera, el testimonio no queda limitado a un único narrador y la coincidencia de pareceres vendría a aumentar la verosimilitud del relato.

En el primer libro del *Persiles* los triunfos atléticos aparecen narrados en tercera persona. Los cuenta el capitán de navío cuando Periandro, con el que no tenía trato previo, está ausente. Incluso quien no conoce al protagonista de la novela con anterioridad, queda impactado por las hazañas del joven y por su singular belleza. La descripción encarecedora adquiere un refuerzo en su credibilidad al estar puesta en boca de un personaje que no mantiene vínculos personales o afectivos con el protagonista. La forma en que nos presenta al joven antes de decir su nombre despierta en sus oyentes, y en los lectores de la obra, la sospecha de que el protagonista de su relato pueda ser Persiles. La descripción del muchacho es un compendio de los tópicos idealizadores de los protagonistas de la novela griega: perfección en los rasgos, blanca piel, rubor y pelo rubio.

El primero que se adelantó a hablar al rey fue el que servía de timonero, mancebo de poca edad, cuyas mejillas desembarazadas y limpias, mostraban ser de nieve y de grana, los cabellos, anillos de oro y cada una parte de las del rostro tan perfecta y, todas juntas, tan hermosas que formaban un compuesto admirable. (*Persiles* I, 22)

La descripción estática, el recorrido visual por los rasgos del protagonista, se completa y gana en intensidad con la presentación dinámica de sus logros atléticos. En el segundo libro del *Persiles* volvemos a encontrarnos con otro despliegue de habilidad, valor y destreza física por parte del protagonista cuando se enfrente al indómito caballo de Cratilo. La novedad en este caso está en el punto de vista adoptado, la perspectiva es otra, ya que ahora es el propio Periandro el que nos presenta el primera persona su experiencia como protagonista en la repentina doma del animal. Lo que se pierde en objetividad, ya que es la propia voz del personaje la que presenta sus hazañas, se gana en efectismo. La narración se realiza de manera discontinua. Periandro comienza hablándonos de la singular bestia, describe al animal y nos presenta el efecto que genera en los demás su imagen y su temperamento:

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

A todas estas pláticas puso silencio un gran rumor que se levantó entre la gente, causado del que hacía un poderosísimo caballo, a quien dos valientes lacayos traían del freno, sin poderse averiguar con él. Era de color morcillo pintado todo de moscas blancas, que sobremanera le hacían hermoso, venía en pelo, porque no consentía ensillarse sino del mismo rey; pero no le guardaba este respeto después de verse encima. (*Persiles* II, 18)

El fragmento comienza con un efecto sonoro, la charla que cesa y el rumor de la gente, y se completa con una imagen impactante, la del caballo negro y moteado blanco que además se pone en movimiento. Una vez presentado el animal la narración queda en suspenso, pues el relato de Periandro se ve interrumpido durante un capítulo por la historia de los ermitaños Renato y Eusebia que, con su vida retirada, funcionan casi como contrapunto de la peripecia ecuestre. En el capítulo siguiente el protagonista retoma su relato y termina de contarnos cómo consiguió domar a la bestia²⁰⁸.

La grandeza, la ferocidad y la hermosura del caballo que os he descrito tenían tan enamorado a Cratilo y tan deseoso de verle manso como a mí de mostrar que deseaba servirle [...] Volví a la ribera con el caballo, volví asimismo a subir en él, y, por los mismos pasos que primero, le incité a saltar segunda vez; pero no fue posible, porque, puesto en la punta de la levantada peña, hizo tanta fuerza por no arrojarle que puso las ancas en el suelo, y rompió las riendas, quedándose clavado en la tierra. Cubrióse luego de un sudor de pies a cabeza, tan lleno de miedo que le volvió de león en cordero y de animal indomable en generoso caballo. (*Persiles* II, 20)

El protagonista muestra su valor y su determinación y transforma al animal, lleno ahora de una bondad «hasta entonces jamás vista». El proceso se condensa en una imagen impactante, la del caballo atemorizado y postrado, rendido ante la voluntad del jinete. Se busca, una vez más la viva presentación de lo insólito y sorprendente, lo nunca visto, que sin embargo, no para de describirse en el relato. La imagen del caballo doblegado recuerda también a una escena, casi de rodeo, que protagoniza Teágenes en *Las etiópicas*.

Teágenes, en efecto, acababa de dejar al caballo acrecentar su velocidad al máximo, y, cuando había tomado una ligerísima delantera, y el pecho

208La mitología recoge varios casos de héroes domando a animales legendarios. Es el caso de Belefónte con el caballo alado Pegaso o el de Hércules con el toro de Creta. En el caso de la épica castellana se puede señalar el episodio del Cid con el león que ante su vista queda amansado.

del caballo iba a la par de la cabeza del toro, lo abandonó para que siguiera en libertad y, de un salto se lanzó sobre el cuello del toro. [...] Zancadilleando en pleno impulso, abrumado por el peso y el esfuerzo vigoroso del joven, las rodillas del toro trastabillean y, girando súbitamente la cabeza como una honda, cae de bruces, volteando con violencia los hombros y los lomos. [...] Los mugidos del toro proclamaban, cual trompeta, su victoria, y a ellos respondía también el clamor popular. (*Etiópicas* X, 30)

En el décimo libro, antes de la anagnórisis final, uno de los toros que iba a ser ofrecido como sacrificio se ha escapado. El esforzado protagonista se monta a caballo, sale en su busca, salta sobre él y consigue reducirlo. Heliodoro, al final de su novela, no desaprovecha la última oportunidad de dejar grabada en la memoria una imagen impactante de su protagonista. En ambos casos, *Persiles* y *Etiópicas*, se crea una escena dinámica, peligrosa y sorprendente. Al movimiento del animal se le opone la fuerza del personaje, dotado de unas habilidades y autoridad capaces de amansar a las fieras.

Como era propio de la novela griega, Cervantes presenta a la pareja protagonista como jóvenes de belleza ideal y destacadas cualidades. A la descripción se une, además, la aparición de su imagen en diferentes pinturas y retratos. En el caso de la protagonista del *Persiles*, Auristela, el retrato es la imagen sensible, la copia en el sentido platónico, de la belleza original e ideal de la joven. Arnaldo y el duque de Nemurs, enamorados únicamente de la hermosura visible, se pelean por la posesión del cuadro. Pero la imagen es tan solo un sucedáneo visual de la verdadera Auristela, de la mujer ideal de la que Periandro está enamorado, el relato parece apuntar la idea de que la verdadera belleza está en el mundo de las ideas.

Cervantes plantea aquí, en cierto modo, una solución inversa a la de Heliodoro a la hora de abordar la relación entre la protagonista y su retrato. En *Las etiópicas* se confiere al cuadro un poder casi mágico, la imagen no es una copia sensible de segundo orden, sino que la propia realidad puede llegar a ser la copia de una imagen. A pesar de ser etíope, Cariclea, la protagonista de Heliodoro, es blanca, y esto se debe al poder de una pintura. Cuando la joven estaba siendo concebida, su madre contemplaba un cuadro en el que aparecía Andrómeda, lo que hizo que su hija adoptara la imagen del retrato (*Etiópicas* IV). El cuadro no se describe pero es un

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

elemento clave en el secreto de Cariclea, ya que tiene un poder mágico capaz de actuar en momentos eróticos y cambiar el curso de los acontecimientos. La Cariclea real es la copia de una imagen pintada antes de que ella naciera. El retrato de Auristela, por el contrario, es una copia de la realidad sensible que no llega a capturar el erotismo ideal y original de la protagonista.

También en *Leucipa y Clitofonte* encontramos la presencia de objetos artísticos. De hecho, el autor conoce al protagonista en el templo de Astarté, frente a un cuadro del rapto de Europa que se nos describe con detalle (Libro I). Las reflexiones sobre el poder del amor que desencadena la pintura sirven para iniciar la conversación entre Clitofonte y el que será el narrador de su historia. Como en el *Persiles*, encontraremos en ella aventuras, naufragios, descripciones de sueños y, en definitiva, una generosa presencia de la écfrasis. La descripción de pinturas aparece de nuevo en el libro III, cuando se nos presentan los cuadros de Andrómaca y Prometeo, salvados respectivamente por Perseo y Heracles. En este caso, la imagen parece funcionar como premonición, como aviso de la salvación que disfrutarán también los protagonistas.

La écfrasis ocupa un papel destacado en las cinco novelas griegas conservadas: *Quéreas y Calirroe* de Caritón de Afrodisias, *Efesiacas* de Jenofonte de Éfeso, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, *Etiópicas* de Heliodoro y *Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos. Tanto en su significado retórico como descripción general, como en su acepción contemporánea restringida a las obras de arte, el recurso a la écfrasis es una constante en este tipo de textos. Se trata de una herramienta que los autores emplean con diferentes funciones, en ocasiones se trata de una premonición, en otros casos la imagen puede llegar a adquirir un poder casi mágico, pero lo que resulta común a todas estas apariciones de lo visual es su capacidad de enriquecer el relato, de ampliar su capacidad de sugerencia simbólica.

Las características heredadas de estas novelas griegas en el *Persiles* parecen bastante evidentes en lo que se refiere a la estructura narrativa, pero también se observan en la atención prestada a los elementos visuales. Las cuevas, los naufragios o las obras de arte aparecen con frecuencia en este tipo de relatos y constituyen un

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

paisaje visual que Cervantes incorpora en su obra. La influencia de esta narrativa, confesa en el caso de *Las etiópicas*, está condicionada a la difusión de los textos en el Siglo de Oro. Las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio se tradujeron ya en el siglo XVI y fueron bastante leídas e influyentes en la época. *Dafnis y Cloe*, por el contrario, no se tradujo hasta 1880 por Juan Valera, aunque Amyot, en 1559, preparara ya una versión francesa. La escasa difusión del texto en la época no permite señalar la influencia de *Dafnis y Cloe* sobre el *Persiles*. Sin embargo, podemos ver cómo también en esta novela griega es evidente la importancia de estos mismos elementos descriptivos, ya que todo el relato se presenta como una écfrasis pictórica desde el comienzo de la narración:

En Lesbos, mientras cazaba en un bosque consagrado a las Ninfas, contemplé el espectáculo más hermoso de cuantos he visto: una obra pictórica, una historia de amor. También el bosque era hermoso, bien arbolado, florido, regado en abundancia: una sola fuente lo nutría todo, las flores y los árboles; pero la pintura era todavía más encantadora, pues representaba con arte exquisito una aventura amorosa ²⁰⁹.

La descripción en estas novelas griegas no se limita al mundo en que viven los protagonistas, sino que, como ocurre en el *Persiles*, puede ampliarse también hasta los sueños y son frecuentes lo que podríamos considerar como écfrasis oníricas. A través de estos elementos las divinidades se comunican con los humanos. Cuando el sueño se apodera de él, Dafnis ve a unas mujeres «semidesnudas y descalzas, con la melena suelta y parecidas a las estatuas²¹⁰». Los sueños sirven para indicar a los personajes cuáles deben ser sus acciones, son reveladores, como el sueño que permite al protagonista de la citada novela encontrar los dracmas junto al delfín muerto o a sus padres adoptivos relacionar a sus respectivos hijos a través de Eros.

Las mujeres de la visión de Dafnis parecen esculpidas, el mundo de los sueños se parece al del arte. Se trata, en ambos casos, de dos universos que amplían los límites de la verosimilitud. En este tipo de relatos, como ocurre en el *Persiles*, las écfrasis de lo real, de lo soñado o de las obras de arte, van construyendo diferentes planos ficcionales, diferentes mundos con imágenes llamativas que, sin dejar de ser creíbles, pueden abrirse a posibilidades más amplias que las del retrato de lo real.

209Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*, trad. Jorge Bergua (Madrid: Alianza, 2002), 29.

210Longo de Lesbos, 75.

Relatos lucianescos

La propia confesión del autor, así como la presencia en el texto de numerosos elementos pertenecientes al género, han centrado la búsqueda de fuentes del *Persiles* en la novela griega. Sin embargo, no ha faltado quien apuntara en otras direcciones dentro de los modelos clásicos a la hora de encontrar las raíces de la ficción cervantina. Se ha señalado que los *Relatos verídicos* de Luciano de Samosata podían ser «el modelo remoto de *Persiles* y Sigismunda²¹¹». La primera traducción de este texto al castellano es de Francisco de Enzinas y salió a la luz en 1551 con el título de *Historia verdadera*. La influencia lucianesca en Cervantes y otros autores áureos ha sido señalada en repetidas ocasiones²¹², y suelen relacionarse con ella algunos aspectos escépticos, irónicos y desmitificadores, cierto humorismo cervantino y la presencia de elementos que parecen rebasar los límites de lo verosímil, como los animales parlantes del *Coloquio de los perros*.

La relación del *Persiles* con los *Relatos verídicos*²¹³ añade a estos puntos en común de la prosa de Cervantes con la estética lucianesca, la ambientación del relato. En sus *Relatos verídicos*, Luciano narra un viaje marítimo en primera persona. Un tifón lleva la nave del protagonista hasta más allá de las columnas de Hércules y, una vez que los marineros se adentran en el mar desconocido, comienza el desfile de maravillas y criaturas extraordinarias. Aparecen los *cabalgabuitres*, *cabalgahormigas* y *pulgarqueros*, así como unas extrañas vides que son mitad mujer, mitad árbol, a la manera de la Dafne ovidiana. La nave en la que navegan llega incluso a la Luna y atraca también en la isla de los Dichosos, donde se asiste a las celebraciones de las que disfrutaban algunos héroes mitológicos, así como parte de las figuras más destacadas de la intelectualidad griega.

211Antonio Tovar, *Luciano*, Nueva versión directa (Barcelona: Labor, 1949), 289.

212Sobre las relaciones entre Luciano y Cervantes: Steven Hutchinson, «Luciano, precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo*, ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, vol. 3 (Kassel: Reichenberger, 2005), 241-62. Michael O. Zappala, «Cervantes and Lucian», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 33, n.º 1 (1979): 65-82. Michael O. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hisperias: An Essay in Literary and Cultural Translation* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990).

213Sobre este texto, otras obras del autor y su pervivencia: Manuel Baumbach, «Luciano, “Relatos verídicos”», en *La literatura griega y su tradición*, ed. Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales (Madrid: Akal, 2008), 339-60.

Lo fantástico y lo maravilloso se dan cabida en un relato que cuestiona la veracidad de los libros de viajes y aventuras, pero también el ambiente de credulidad y superstición forjado alrededor de las filosofías mistericas y los cultos orientales que estaban adquiriendo importancia en la época de Luciano. El título de la obra incluye irónicamente la consideración de *verídico*, para unos textos en los que el propio autor nos confiesa no seguir más autoridad ni fuente que su imaginación propia. Si son verdaderos es precisamente porque son ficcionales, porque, a diferencia de lo que hacen otros autores, el propio Luciano nos confiesa que se inventa las historias y, por lo tanto, no nos miente en su relato al intentar hacer pasar por verdadero lo que él mismo ha imaginado.

La ambigüedad del autor con respecto a las fuentes y a la propia veracidad de sus historias es una característica compartida por Cervantes y Luciano pero, además, a la hora de relacionar ambos textos resulta también relevante la vinculación que Focio (s. IX d. C.) señala en sus comentarios entre los *Relatos verídicos* y la novela griega. Según el autor bizantino, la obra de Luciano es una parodia de *Los prodigios más allá de Tule* del pitagórico Antonio Diógenes²¹⁴, fechada entre los s I-II d. C. Inmediatamente llama la atención la mención a Tule, una isla expresamente citada en el *Persiles*, y que remite a esa localización marítima, lejana e hiperbórea que parecen compartir los tres textos²¹⁵.

De la novela griega de Antonio Diógenes tenemos noticia a través de los comentarios de Focio y de las citas de Porfirio y Luciano²¹⁶. A través de estos testimonios indirectos sabemos que el texto contaba con veinticuatro libros y que en ellos se mezclaba el relato de viajes con apreciaciones geográficas y antropológicas, fantasías pitagóricas y relatos amorosos. Los elogios de Focio apuntan a un texto atractivo por la variedad de aventuras y narraciones sorprendentes. La ironía de

214Luciano de Samósata, *Obras I: Relatos verídicos*, trad. Alfonso Martínez Díez (Madrid: Gredos, 1996), 176.

215Otra célebre mención a la isla de Tule se encuentra en la llamada profecía de Séneca, unos versos del coro de su *Medea*: «Años vendrán en el transcurso de los tiempos, en los cuales el océano aflojará los lazos de las cosas y aparecerá el mundo en toda su grandeza. Tetis descubrirá nuevos orbes y ya no será Tule la última tierra» (*Medea*, acto II). La cita aparece recogida en textos de Colón, Anglería, Oviedo y Herrera. En el Siglo de Oro se tomaba como una profecía del hallazgo de América. Beatriz Fernández Herrero, *La utopía de la aventura americana* (Barcelona: Anthropos, 1994), 48-49.

216García Gual, *Los orígenes de la novela*, 30.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Luciano subraya la dificultad de creer en la veracidad del relato, pero a la vez destaca sus cualidades como lectura amena, adecuada para los momentos de descanso²¹⁷.

Al igual que los atletas y quienes tratan de mantenerse en forma no sólo cuidan de su estado físico y entrenamiento, sino también de su oportuna relajación —por entender que es la parte principal de su preparación—, asimismo interesa a los intelectuales, a mi parecer, tras una prolongada lectura de los autores más serios, relajar su mente y hacerla más vigorosa para su esfuerzo futuro. Luciano²¹⁸. *Relatos verídicos*, 1

La relación del *Persiles* con la novela griega perdida *Las maravillas más allá de Tule* quedaría mediatizada por la lectura irónica del texto que hace Luciano. Cervantes, al igual que este último, retoma las imágenes del viaje marítimo por tierras inexploradas. El mundo exótico y los paisajes nórdicos ofrecen la oportunidad de pintar lugares, costumbres y criaturas no vistas. En el caso de Luciano, el propósito de esta narración es explícitamente irónico y presenta su obra como una lectura relajada, alejada de los autores serios, por lo que abiertamente puede presentar las imágenes que describe como invenciones propias.

En el caso de Cervantes la actitud es más comedida y el autor parece querer mantenerse dentro de los límites de lo verosímil. La mezcla de *prodesse et delectare* en el texto ha dado pie a que, junto al mero placer narrativo, la obra haya originado diferentes interpretaciones serias y alegóricas del texto. Por otra parte, Cervantes parece casi siempre dispuesto a racionalizar las imágenes más difíciles de creer en la novela y presentárnoslas como verosímiles, alejándose así del descaro lucianesco que no vacila a la hora de negar con descaro la veracidad de todo lo que nos cuenta. Sin embargo, cuando el propio Cervantes define su obra como «libro de entretenimiento» parece posible atisbar un asomo del espíritu desmitificador de Luciano, capaz de otorgar a la ficción un valor en sí misma independiente de su correspondencia con la realidad de las cosas.

217Esta idea de Luciano, la de la necesidad de lecturas que entretengan y relajen el entendimiento, la retoma Amyot en el prólogo de su traducción al francés de *Las etiópicas* y aparecerá también en la primera traducción anónima de la obra al castellano en las ediciones de 1554 y 1581. Los *Relatos verídicos* de Luciano fueron una de las lecturas favoritas de los erasmistas y la reivindicación de lecturas de pasatiempo apunta a la discusión sobre la conveniencia y consideración de las obras de ficción en el Renacimiento. González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, 16-17.

218Luciano de Samósata, *Obras I: Relatos verídicos*, 176-227.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Libros de caballerías

Cervantes, «aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles» (*Quijote* I, 9), hace convivir múltiples influencias en sus textos, consideradas unas veces como burlas y otras de veras. La ambivalente actitud cervantina hacia sus fuentes es especialmente clara en el caso de las novelas de caballerías. Aparentemente, se trata de un género criticado en el *Quijote*, tomado como materia para la parodia, pero la obra deja entrever una afición a esos libros bastante mayor de la que podría suponerse en uno de sus detractores²¹⁹. El episodio del donoso escrutinio (I, 6), con sus indultos y sus condenas, es una muestra de esa postura. En el caso del *Persiles* la actitud del autor con Heliodoro es de respeto, de una imitación que entiende que se puede competir con el modelo. Sin embargo, la dimensión creativa de este tipo de utilización de las fuentes hacía posible, junto a la imitación, la adopción de recursos provenientes de otros géneros, como podía ser el de las aventuras caballerescas.

No es al escribir el *Quijote* la ocasión en que Cervantes quiera producir un libro de caballerías moderno, sino después, al componer su última y por él más estimada obra, los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, los cuales parece que anuncia el buen canónigo, cuando, maldiciendo los libros causantes de la locura del hidalgo manchego, les encuentra, sin embargo, una sola cosa buena, ésta era «el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiera mostrarse en ellos, pues daban largo espacioso campo por donde, sin empacho alguno, pudiese correr la pluma describiendo naufragios, tormentas reencuentros y batallas»; todo esto se halla en el *Persiles*, la verdadera novela de aventuras, no solo por el influjo de la novela bizantina, sino también por el de la novela caballeresca, que presente se halla, hasta en sus móviles habituales, cuando Periandro, al frente del escuadrón de pescadores, va deshaciendo entuertos por la mar adelante²²⁰.

A pesar de sus diferentes orígenes²²¹, el género bizantino y el caballeresco comparten el gusto por la aventura, lo sorprendente y la posibilidad de dar cabida a elementos maravillosos. El carácter itinerante de estas ficciones, como también

219Borges apuntaba a esta idea: «Íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural [...] El *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica». Jorge Luis Borges, «Magias parciales del Quijote», en *El Quijote de Cervantes*, ed. George Haley (Madrid: Taurus, 1984), 103.

220Ramón Menéndez Pidal, *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»* (Madrid: Ateneo científico, literario y artístico, 1920), 51.

221Carlos García Gual señala la novela griega y los libros de caballerías como dos momentos distintos de nacimiento del género novelesco. García Gual, *Primeras novelas europeas*, 20.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ocurre con los libros de peregrinos, ofrece la ocasión de mostrar una variada geografía. Los protagonistas de estas narraciones, como ocurre en el *Persiles*, se construyen según un molde épico²²², un camino de pruebas y viajes a través del cual alcanzan el logro o meta que pone fin al relato. Además de estas características generales, existen también otros elementos comunes que enlazan ambos géneros, como ocurre en el caso de *Il libro del Peregrino* de Giacomo Caviceo²²³ de 1508. Caviceo introduce en este relato de peregrinación, con tintes caballerescos, la figura los ermitaños retirados, que podemos encontrar en el *Quijote*, en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, en el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega y también en el *Persiles*.

La organización itinerante del relato, el viaje y la aventura crea en los dos géneros la posibilidad de mostrar maravillas, lugares insólitos o construcciones sorprendentes. La écfrasis, que tan presente está en el *Persiles*, es también un recurso habitual en los libros de caballería y los relatos artúricos²²⁴. En el caso de las obras de arte, no era extraño encontrar descripciones de arquitecturas maravillosas²²⁵ o esculturas tan perfectas que parecen cobrar vida. También es destacada la presencia de prendas para la anagnórisis o de ricos objetos, como el Santo Grial, a los que muchas veces se atribuyen poderes mágicos. El interés cervantino por estos elementos visuales se muestra en el paseo de don Quijote por el «transparente alcázar» de la cueva de Montesinos.

Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. (II, 23)

222Michael Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009).

223El libro fue traducido al castellano por Hernando Díaz con el título de *El peregrino y Ginebra* en 1520, y reeditado cinco veces hasta ser incluido en el *Index inquisitorial* del 1559. Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 32.

224James H. Brown, *Imagining the Text: Ekphrasis and Envisioning Courtly Identity in Wirnt von Gravenberg's Wigalois* (Leiden: Brill, 2015).

225Castillos encantados, cuevas mágicas, jardines misteriosos o alcobas secretas formaban parte de los escenarios caballerescos, en los que la arquitectura y las obras de arte aunaban la belleza y la magia. Stefano Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías* (Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2007).

El asombro ante estas construcciones y obras de arte se entremezcla en el *Quijote* con la visión escéptica sobre su existencia real. A fin de cuentas, no son más que las visiones de un loco, unas visiones que, sin embargo, Cervantes no se resigna a dejar de emplear como material literario. En el *Persiles*, se renueva el interés por los elementos descriptivos, por la presentación de lugares, edificios, objetos y obras de arte que llaman la atención del lector y satisfacen su curiosidad como antes lo hicieran las arquitecturas mágicas en los libros de caballerías. El héroe ya no será un caballero guerrero, sino un amante, pero la historia seguirá centrándose en su viaje. El interés de Cervantes por la novela griega parece responder a un propósito de renovación del género de aventuras, capaz de reconducir los excesos del mundo caballeresco hacia una forma narrativa más decorosa y acorde al su momento²²⁶.

El imaginario caballeresco, aún así, sigue haciendo acto de aparición en el *Persiles*. Se deja entrever en algunas alusiones, especialmente en el mundo nórdico que, con sus brumas y oscuridades, parece más cercano a lo artúrico. Cuando Rutilio cuenta su vuelo mágico y se comenta el episodio de licantropía de la hechicera que lo llevaba, sale a colación la mágica transformación en cuervo del rey Arturo. El relato se presenta como una fábula digna de poco crédito, pero su alusión sirve para activar el imaginario asociado a estas historias.

-Gusto me ha dado grande -dijo Arnaldo- el saber esta verdad, porque también yo era uno de los crédulos deste error; y lo mismo debe de ser lo que las fábulas cuentan de la conversión en cuervo del rey Artus de Inglaterra, tan creída de aquella discreta nación, que se abstienen de matar cuervos en toda la isla. (I, 18)

También encontramos resonancias artúricas en el relato de Ruperta, la bella viuda del conde Lamberto de Escocia, asesinado por el celoso Claudio Rubicón. La mujer, con la que los peregrinos se encuentran, lleva consigo como reliquia la cabeza de su esposo. Lo sorprendente de la imagen refuerza lo insólito de la resolución del caso, ya que el suceso se cierra con la boda de la dama con el hijo del asesino, que restablece así el equilibrio roto por su padre (III, 17). Los protagonistas coinciden

226«Soy de la opinión que Cervantes escribió el *Persiles* con la decidida voluntad de ofrecer al público de su tiempo un nuevo modelo de novela de aventuras que renovara y mejorara la caduca y anacrónica narrativa de caballerías desarrollada en Castilla a lo largo del siglo XVI». Ordóñez García, «El *Persiles* en el siglo XVIII (la peregrinación, el viaje ilustrado y la estructura bizantina en las obras narrativas de Zavala y Zamora)», 198.

con Ruperta cuando se hallan ya en la parte meridional de su viaje, por lo que vemos que las referencias artúricas no se ciñen únicamente a los ambientes del norte de Europa. De hecho, es en el tercer libro cuando aparece la figura que, quizá, más rasgos en común presenta con algunos personajes artúricos. Se trata de Soldino, el astrólogo judicario, cuyo aspecto recuerda el Merlín y otros adivinos míticos.

En esto estaban cuando entró por la puerta del mesón un hombre, cuya larga y blanca barba más de ochenta años le daba de edad. Venía vestido ni como peregrino ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía; traía la cabeza descubierta, rasa y calva en el medio y, por los lados, luengas y blanquísimas canas le pendían; sustentaba el agobiado cuerpo sobre un retorcido cayado, que de báculo le servía. (III, 18)

En la novela de caballerías, el encuentro con estos personajes mágicos formaba parte de un recorrido iniciático que daba forma a las aventuras de héroe. Se trataba de un viaje de descubrimiento al final del cual el protagonista conocía su verdadera identidad, cumplía una misión, recuperaba su estatus o conquistaba el amor de una dama. El tema del camino de pruebas es un tópico épico que organiza las narraciones heroicas y las caballerescas. El viaje manchego de don Quijote no deja de ser una versión paródica de estos viajes. El *Persiles* mantiene esta condición itinerante, pero frente al espíritu bélico de los héroes caballerescos, la influencia de la novela griega, la principal fuente del *Persiles*, ha intensificado en la narración la importancia de los aspectos sentimentales.

2.3 El género bizantino en el Siglo de Oro

Durante el Renacimiento, se retoma el motivo del viaje y se une a lo amoroso para dar forma a otro tipo de protagonista en el que, más que los aspectos guerreros propios de la épica, prima la visión idealizada de las emociones. Petrarca habla ya del peregrino de amor, del poeta enamorado y desdeñado que vaga solitario. Y Boccaccio en *Il Filocolo*²²⁷, una novela de 1336 que versiona el cuento medieval de

²²⁷Se ha señalado la relación de la novela con el poema francés *Le conte de Floire et Blancheflor* de la versión del siglo XII, así como con el texto italiano *Cantare di Fiorio e Bianciafiore*. La novela de Boccaccio se ambienta en el siglo VI d. C., lo que genera diferentes incoherencias cronológicas en el relato, como el hecho de que en esa fecha se hable ya de una península ibérica tomada por los musulmanes o que las costumbres medievales aparezcan en el relato. También en el *Persiles* la crítica ha señalado la presencia de este tipo de desajustes temporales. «Creemos que a Boccaccio no le causa ningún problema el no ser coherente con la cronología histórica. Su intención, tónica

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Floris y Blancaflor, presenta ya la historia de dos amantes separados por múltiples avatares. La historia de ambos se cerrará cuando, finalmente y tras variadas aventuras y dificultades, los protagonistas puedan regresar a Italia y casarse, por lo que podríamos considerar la obra como una de las primeras muestras de la narrativa de corte bizantino que, partiendo de la tradición de la novela griega, volverá a cultivarse en el Renacimiento.

El interés por la novela griega, creciente a la vista de las traducciones que se van publicando durante el siglo XVI, se relaciona con la búsqueda de formas literarias adecuadas para el público de la época. Los libros de caballería habían sido objeto de censura por parte de los moralistas, preocupados no solo por la verosimilitud de las hazañas, sino también por las costumbres que este tipo de narrativa fomentaba entre los lectores; especialmente entre las lectoras, que podían acercarse a través de estas historias a formas de galanteo, juego y cortesías amorosas poco recomendables. Los libros devotos que se proponían como alternativa no resultaban siempre suficientemente atractivos para este público. En este contexto, las novelas griegas, con su potencia imaginativo y sus moralidad aceptable ofrecían un modelo útil para este empeño.

La materia bizantina se presenta como una alternativa decorosa a los libros de caballería, aún así, en algunas novelas del género se percibe una cierta mezcla de diferentes mundos ficcionales. En la segunda parte del *Clareo y Florisea*²²⁸ de Núñez de Reinoso la narración da cabida a elementos cercanos a la ficción sentimental

general por lo demás en la obra, es rescatar el mito, es decir, ofrecer los momentos más ilustres, representativos y, en consecuencia, más conocidos de cada una de las ciudades, culturas, tradiciones o leyendas que aduce». Giovanni Boccaccio, *Filócolo*, trad. Carmen F. Blanco Valdés (Madrid: Gredos, 2004), 39-40.

228El *Clareo* de Reinoso (Venecia 1552) y la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (Barcelona 1565) fueron las primeras muestras del género bizantino áureo basado en la imitación del modelo de la novela griega. Mosquera, «Introducción a las narraciones bizantinas españolas del siglo XVI». En el caso del *Clareo*, la novela parte de la historia de *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Como elemento original incluye la focalización, especialmente en la segunda parte, en el personaje de Isea, la joven rechazada por Clitofonte, el devoto enamorado de Leucipa. De esta manera, la historia combina el relato de las aventuras y peripecias de los protagonistas, con la historia de desamor y rechazo de Isea. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. Longo, Aquiles Tacio, y Jámblico, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babilónicas*, ed. Máximo Briosó Sánchez y Ángel Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1982).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

medieval²²⁹, y aparecen descripciones que recuerdan a los ambientes mágicos caballerescos. Además, en el último capítulo, Isea llega a España con el propósito de hacerse monja, comenzando así el proceso de hispanización de las aventuras que continuará *El peregrino en su tierra* de Lope y el *Persiles* cervantino. La casa del sabio Rusismundo que aparece en el *Clareo*, con sus fuentes mágicas, puede dar idea de la manera en estos elementos caballerescos aparecen en el relato de peregrinaje amoroso de corte bizantino.

Y assí, siendo en aquella casa muy bien servidos [...] nos llevó consigo por aquellos valles y sierras. Y era cosa de maravillar y loar ver las fuentes que allí se hallavan. Avía una fuente que en la mañana era caliente y al medio día muy fría, y otra que ardía en llamas. Avía un río que dezían venir de las tierras de los çiconios, que quien de su agua bebiesse luego se mudava en piedra. (*Clareo y Florisea*²³⁰, cap. 31)

La imitación del modelo clásico permite la admisión en el relato de motivos e imágenes que provienen de diferentes tradiciones narrativas y también la convivencia de influencias de varios autores. En la época áurea el protagonismo como modelo bizantino fue para *Las etiópicas* de Heliodoro, pero la influencia de Aquiles Tacio también se hizo presente a través del texto de Núñez de Reinoso. Palomo²³¹ y Zimic²³² han señalado la influencia del *Clareo* en el *Persiles*. Este trasvase de influencias, fuentes y modelos aumenta también por el cultivo de los autores de diferentes géneros novelescos. Tras las dos versiones de su *Selva de aventuras*²³³, Jerónimo de Contreras publica el *Polismán*, un libro de caballerías. El hibridismo se manifestará también en obras posteriores, más ligadas a un espíritu barroco, como es

229En la introducción a la edición crítica se discute la adscripción genérica de la novela. El paso al punto de vista de Isea, con su condición de doliente amada rechazada, introduce en el texto elementos cercanos a la ficción sentimental de Diego de San Pedro o Juan Rodríguez del Padrón, pero también a las novelas caballerescas de Feliciano de Silva. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, 14-15.

230Núñez de Reinoso, 227.

231Roberto J. Palomo, «Una fuente española del Persiles», *Hispanic Review*, n.º 6 (1938): 57-68.

232Stanislav Zimic, «Leucipe y Clitofonte y Clareo y Florisea en el “Persiles” de Cervantes», *Anales cervantinos*, n.º 13 (1974): 37-58.

233Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, ed. Miguel A. Teijeiro Fuentes (Cáceres: Institución Cultural Fernando el Católico, 1991). Sobre la relación de esta obra con el *Persiles*: Alberto Navarro González, «La “Selva de aventuras” de Jerónimo de Contreras y “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1990), 63-82.

el caso de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, al que se ha calificado de «novela bizantina protagonizada por personajes de comedia²³⁴».

La imitación del modelo implicaba su consideración como *auctoritas*, pero a la vez permitía su adaptación a la contemporaneidad del momento. En el *Apéndice* a la *Expostulatio Spongiae* de 1618, Alfonso Sánchez defendía que «las obras de los poetas reflejan la naturaleza, las costumbres y las cualidades de la época en la que se escribieron²³⁵». Esta actualización de los modelos clásicos permitía también el traslado geográfico de la aventura. En el caso del *Clareo*, la mención a España como destino de Isea se combinaba con la presencia de ciudades remotas, Bizancio o Alejandría; así como de lugares imaginarios, como la ínsula de la Crueldad. En el caso de la *Selva de aventuras*, aunque existan notas de exotismo, la acción se centra en una geografía cercana. *El peregrino en su patria* de Lope de Vega hace explícito en su título el acercamiento de los escenarios de la obra. En el caso del *Persiles*, la aproximación se produce en los dos últimos libros, donde aparece la mención, y las descripciones, de estos lugares conocidos. Este traslado de la materia bizantina a España tenía implicaciones sobre la verosimilitud, como ya señalara el Pinciano.

[Heliodoro] con fingir reina y princesa de tierras ignotas, cumplió con la verosimilitud el poeta, porque nadie podría decir que en Etiopía no hubo rey Hidaspes, ni reina Persina. Mas, si un poeta fingiese una acción para representar en la Corte de España, en la cual Oronte, rey godo, tuviese las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reirían, porque nunca tal rey ha habido en España; en Persia o Etiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España²³⁶.

Los autores áureos transforman los escenarios en los que se movían los personajes de la novela griega y modifican el sentido religioso de los textos paganos, pero lo que sí van a tener en cuenta es la compleja propuesta estructural que los modelos ofrecían. Heliodoro y la novela griega habían llegado a ser una referencia tópica del relato amoroso complejo y lleno de peripecias. Cuando Lope de Vega se refiere a los avatares de la historia de amor entre Celio y Diana habla de «tantos

234Javier González Rovira, «Estrategias narrativas en “El peregrino en su patria”» (Lope en 1604, Lérida: Milenio, 2004), 148.

235Julián González-Barrera, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope* (Kassel: Reichenberger, 2011), 313.

236López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, 282.

accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*²³⁷».

Los debates sobre la estructura narrativa, sobre la necesidad de construir narraciones largas donde se aúnen la unidad y la variedad, son explícitos en el *Quijote*. A lo largo de las dos entregas, Cervantes va experimentando diferentes soluciones que presenta y comenta en la misma obra. De las historias intercaladas pasamos a las narraciones atadas por el camino e incluso se atreve el autor a emplear un sistema de narración alterna entre los dos personajes en los capítulos de la segunda parte en que Sancho y don Quijote se separan, y uno gobierna en Barataria mientras el otro permanece con los duques.

Los modelos griegos ofrecían sugerencias a la hora de abordar estas dificultades técnicas, por lo que no es de extrañar que llamaran la atención de los autores áureos que se enfrentaban a ellas. En el caso de Lope de Vega, él mismo señala como proveniente de la novela griega la técnica de las intrigas paralelas, centrada cada una de ellas en la peripecia de uno de los dos amantes. «Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea [sic.], para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que se espera²³⁸».

El interés estructural que despertaban estas narraciones griegas es innegable, pero su adaptación al ambiente de la época obligaba a la transformación de su sentido religioso. Entre la publicación del *Clareo* (1552) y la *Selva* (1565) y la aparición de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega en 1604 pasan casi cuarenta años en los que el mensaje contrarreformista se va afianzando. El amante viajero se transforma en peregrino²³⁹. La cristianización del género se produce en ese marco cultural en el que la idea del *homo viator* o la *peregrinatio amoris* se va cargando de

237Félix Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto (Madrid: Castalia, 2007), 51.

238Lope de Vega, 88.

239La idea del peregrinaje como un camino para conocer y aprender, para enseñar y a la vez entretener aparece también en *El pelegriño curioso*, de Villalba y Estaña. Sobre las posibles relaciones entre esta obra y el *Persiles*: Ana Suárez Miramón, «Lectura simbólica y claves históricas en el *Persiles*», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 297-309.

sentidos alegóricos. «Como sucederá con el resto de novelas de peregrinos barrocas existe un rechazo frontal a la Fortuna, siendo solo la guía o intervención de Dios la única fuerza capaz de resolver las penalidades que azotan a los jóvenes enamorados²⁴⁰».

El ambiente contrarreformista en el que aparece *El peregrino* de Lope, y también el *Persiles* cervantino, potencia el empleo de elementos emotivos como método de comunicación y persuasión de los receptores. En la oratoria sagrada de la época, abundan los recursos retóricos y en el arte adquiere una especial relevancia la gestualidad de los personajes, su manifestación de las emociones a través de posturas, miradas y expresiones faciales que llegaron a estar codificadas. «Lope escribe no lo que es, sino lo que debe ser, con arreglo a esa oposición entre verdad histórica y verdad poética²⁴¹». Del mismo modo, Cervantes pretende ceñir su relato a las exigencias de la verosimilitud y el decoro.

El cotejo entre *El peregrino* de Lope, publicado en 1604, y el *Persiles* cervantino de 1617 resulta relevante no solo por la relativa proximidad cronológica de las obras, sino también por la relación de pugna y competencia literaria²⁴² mantenida entre los autores. Sus dos aportaciones al género responden al prestigio del que goza el modelo de Heliodoro en esos años y consolidan el modelo de novela bizantina que se desarrollará en el Barroco. Las diferencias entre ambas propuestas muestran los diferentes caminos por los que podía discurrir el género y no hay que descartar una decidida voluntad de distanciamiento entre los autores para explicarlas. La emulación de Heliodoro por parte de Cervantes no debió parecerle muy conseguida a un Lope de Vega que, en una carta de 1626, escribía que «[a] Heliodoro... no se le ha parecido ninguno de quantos le han imitado²⁴³».

Entre las diferencias de ambas obras destaca el hibridismo genérico de *El peregrino* de Lope, plagado de poemas y con un auto sacramental, cuyos diálogos se

²⁴⁰González-Barrera sobre *El peregrino* de Lope en su introducción a la obra: Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 42.

²⁴¹Francisco Ynduráin et al., «Prosas narrativas», en *Historia y crítica de la literatura española. T. 3 Siglos de oro. El Barroco* (Barcelona: Crítica, 1983), 175.

²⁴²Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope: historia de una enemistad*.

²⁴³Brioso Sánchez y Brioso Santos, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística», 74.

incluyen al completo, cerrando cada uno de los libros. Cervantes, sin embargo, opta por una solución más austera, las incursiones líricas son mínimas y cuando se menciona una representación teatral, como la fábula de Céfalos y Procris (III, 2), solo se tiene noticia de ella por testimonios indirectos, sin que se transcriban los diálogos. En el *Persiles* los teatros y representaciones que presencian los protagonistas se describen, no se representan.

Esa misma contención se aprecia también a la hora de fijar el itinerario en ambas historias. En la obra de Lope, el recorrido de los peregrinos incluye varios de los principales centros de peregrinación peninsular y, además de estos lugares, se menciona un buen número de templos²⁴⁴: «Lejos del arbitrario deambular lopesco del Pilar a Montserrat y a Guadalupe, Cervantes marca un paso alegórico ascensional, en el que lo mariano es medio para llegar a un fin, y traza, desde Guadalupe, la senda que lleva a Roma²⁴⁵». Los peregrinos cervantinos evitan el Pilar, de manera similar a don Quijote que elude pasar por Zaragoza, y aunque se menciona Montserrat, que en la obra de Lope tiene un papel destacado, no se visita.

En lo que se refiere a la éfrasis artística, la presencia de alusiones al mundo de la pintura en el texto lopesco es frecuente, como ocurre en el resto de su obra²⁴⁶. Lope conocía a los pintores de la época y no faltan en sus textos expresiones o tópicos referidos al arte. En el libro I de *El peregrino*, Everardo, alaba las virtudes de su amigo Mireno y para ello dice: «mira ese retrato, donde te aseguro que el pintor no fue poeta ni añadió a la verdad colores retóricos²⁴⁷». En el libro II, a través de la narración de un peregrino alemán, nos relata la historia de un pintor salvado por la Virgen de sufrir daño una caída. La forma en que la imagen lo salva alude al tópico de la pintura que cobra vida, ya que cuando el artista iba a caer una mano sale del cuadro que ejecuta con primor y lo salva.

244Nise, en Marsella, visita el templo de santa Catalina de Alejandría (cap. IV). Asimismo, se citan los templos de Loreto, la Peña de Francia, el Sagrario de Toledo, la Antigua de Sevilla, el Puche de Valencia, la Atocha de Madrid, la Caridad de Illescas y también se elogia Compostela.

245Aurora Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”: el templo de la virgen de Guadalupe», en *Actas del III CINDAC, Menorca 1997* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998), 39. La autora también apunta la posibilidad de que el episodio del caballo de Cratilo en el *Persiles* (II, 20) encierre algún tipo de ironía sobre la figura de Pegaso que aparecía en la portada de la obra de Lope.

246Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*.

247Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 178.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Las alusiones al mundo del arte en *El peregrino* son varias y entre ellas resultan de especial interés las que parecen aunar las dimensiones plásticas de la pintura con su capacidad narrativa. Al entrar en una de las dependencias del monasterio de la montaña, en el libro II, encuentran «vestidas las paredes de tan extraordinarios paños y historias²⁴⁸». La unión de ambos conceptos pone de manifiesto la conexión que las representaciones plásticas tenían con los relatos y que va a representarse de manera especialmente visible en el episodio del primer libro en el que Everardo narra su historia a través de las pinturas emblemáticas y misteriosas que recubren las paredes de su celda.

Volviendo a una parte y al otra del aposento los ojos el agradecido peregrino, vio con un carbón pintadas en las paredes de él (antigua costumbre de presos) algunas jeroglíficas y versos, en cuya vista y sentidos le pareció que no era el dueño ignorante. A un retrato de un mancebo que tenía en la mejor parte, había puesto aquel verso de Virgilio: *Ante sus ojos Héctor triste en sueños*.

Y en otro lugar había pintado un corazón con unas alas que iba volando tras una muerte, con esta letra de aquellos versos de Eneas, enviando el cuerpo de su amigo a su padre Evandro: *Muerto Palante*.

Cerca de este estaba pintado Prometeo o Ticio, aquel que atado con duras cadenas a las peñas del monte Cáucaso ceba de sus entrañas un águila. La letra era de Ovidio: *Oh, cuanta pena es vivir / vida enojosa y forzada / y cuando la muerte agrada / ser imposible morir*.

A un río que entre unas riberas infernales pintado parecía el del olvido llevaba en otro lienzo de pared un mancebo una carga de memorias, de la manera que las pintan, como que trabajaba por echarlas en aquel agua [...]

La cabeza y la lira de Orfeo estaban sobre una puerta pintadas, entre las aguas del río Estrimón, [...] En lo que había de distancia desde el marco de una ventana hasta el techo, estaba pintado el pastor Argos con sus muchos ojos y el lisonjero mercurio adormeciéndoselos con esta letra de un epigrama de Vespasiano Estroza: *Amor sutil al más celoso engaña²⁴⁹*. (*Peregrino*, I)

Lope nos presenta las misteriosas imágenes, deja que nos sorprendamos con ellas, y después nos desvela su sentido oculto: «ha cinco años que vivo deseando la muerte como te enseña aquel corazón con alas, figura del mío que va volando tras aquella muerte²⁵⁰ [...] Mis trabajos verás en aquel Sísifo y Ticio, y el sentimiento que

248Félix Lope de Vega, 262.

249Félix Lope de Vega, 170-73.

250Félix Lope de Vega, 182.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

hizo esta ciudad por la gallardía de Mireno en aquella cabeza destroncada y la lira de Orfeo con el verso del epigrama de Forcatulo: *Aquí lloraron selvas, fieras y áspides*». El atractivo de las imágenes emblemáticas o con sentidos secretos que hay que desvelar a través de la interpretación se incorpora al texto y además se hace de ellas un elemento narrativo.

En el *Persiles* se emplean también este tipo de estrategias narrativas a través de la pintura, por ejemplo mediante el lienzo peregrino. La novedad cervantina está en la puesta en cuestión de estos mismos procedimientos que se incorporan al texto. Lope resuelve los enigmas visuales mediante un alarde de erudición mitológica y simbólica que le permite trazar paralelismos entre las pinturas y su relato. En su propuesta parece seguir los pasos de la literatura emblemática, solo que en este caso la imagen no es un grabado, sino una écfrasis, una descripción de la imagen. La palabra y la pintura refuerzan su mensaje y a la vez lo clarifican, se complementan y explican mutuamente.

En el caso de Cervantes, por el contrario, el juego de simetrías entre el lienzo verdadero de los peregrinos y el lienzo de los falsos cautivos, sirve para dejar en suspenso la credibilidad de ambos relatos. Lo que se cuenta con palabras puede ser tan inventado como lo que se narra con imágenes. Cervantes deja la interpretación de las imágenes en manos del lector y no nos ofrece una respuesta cerrada o una clave interpretativa. La convivencia de ambas dimensiones, palabra e imagen, se emplea así para poner en evidencia su carácter ficcional y mostrar lo que ambas tienen de convencionales.

El escepticismo cervantino sobre los procedimientos narrativos, tanto lingüísticos como visuales se extiende también al propio género bizantino, lo que hará que no sea fácil encontrar su herencia en las obras posteriores²⁵¹. Las novelas de tipo bizantino siguieron editándose durante el Siglo de Oro y, como le ocurrió a la

²⁵¹En su completo estudio del género bizantino en el Siglo de Oro, González Rovira señala los siguientes títulos como las principales obras continuadoras de la materia: *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* de Juan Enríquez de Zúñiga, *Eustorgio Clorilene. Historia moscóvica* de Enrique Suárez de Mendoza, *El León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada, *El Criticón* de Gracián y *Entendimiento y verdad*, también de Cosme Gómez de Tejada. González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*.

propia tradición crítica del *Persiles*, fueron incorporando cada vez más la dimensión simbólica y alegórica al relato. Cervantes «renovó y agotó, a un mismo tiempo, el género idealizante legado por *Las Etiópicas* [...] sólo Baltasar Gracián²⁵², émulo también de Heliodoro, supo prolongar el profundo desengaño irónico del *Persiles*, encauzándolo en su propia visión estoica de la vida²⁵³».

3. PALABRA E IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO

3.1 Emblemas, teatros, magia, astrología y procedimientos analógicos

La ironía cervantina sobre el propio género que toma como modelo en el *Persiles* se deja entrever cuando, en varias ocasiones, los personajes muestran su inquietud en relación con los largos y prolijos incisos que aparecen en la novela. En ellos se narran aventuras de tramas paralelas o se describen ciudades, festejos u objetos. Al igual que ocurre con el lienzo peregrino, parece que el propio autor siembra la duda sobre sus propios procedimientos, de manera que podríamos llegar a preguntarnos cuál es el motivo de su aparición en el texto. ¿Por qué no hace caso el autor a las voces que le solicitan acelerar el relato y ahorrarse detalles? En el caso de la écfrasis, su inclusión no atiende a estos apremios, sino que satisface el interés que la cultura de la época tuvo por los elementos visuales y las imágenes misteriosas, los emblemas, el teatro, las pinturas o los espectáculos.

Con su rescate de autores clásicos, el Renacimiento trajo también consigo el interés por ciertas tradiciones místicas antiguas. Renace el gusto por los jeroglíficos, como demuestra la publicación de la *Hieroglyphica* de Pieiro Valeriano en 1566, que retoma la obra del mismo título de Horapolo (s. IV), o la del *Oedipus Aegyptiacus* de Kircher, de 1652. Con la obra de Alciato²⁵⁴, surge también el gusto

252A pesar de algunas características bizantinas de la trama, el carácter alegórico de la obra ha generado el debate crítico sobre su adscripción genérica. Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Santos Alonso (Madrid: Cátedra, 2004).

253Pelorson habla del *Persiles* como parodia «autotélica» (que no tiene otro fin que sí misma) y por lo tanto se trata de una obra destinada a no tener herencia. Siguiendo a Claude Allaire, señala al *Criticón* como la «gloriosa excepción» a la regla. Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 84.

254Andrea Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián (Madrid: Akal, 1993).

por los emblemas, que se va a prolongar en obras como la *Iconología* de Ripa²⁵⁵, de cierto carácter contrarreformista²⁵⁶. Se trata de un género donde conviven texto e imagen complementando sus significados y haciendo del enigma visual una estrategia clave en su lectura.

Estas publicaciones muestran la aparición de un gusto por la interpretación de las imágenes que va cargando a los elementos visuales de significados simbólicos que también se irán incorporando a la literatura. Es en esta clave emblemática en la que se pueden encuadrar alusiones como la que hace Lope de Vega en el primer libro de *El peregrino* al plantearnos un enigma sobre el amor y advertir al lector de que «se guarde de un animal que en las flores de nuestra paz es araña, aunque los engaños de nuestra juventud le tienen por abeja²⁵⁷». La descripción de imágenes, obras de arte o arquitecturas simbólicas recoge también tradiciones humanísticas como la del *Sueño de Polífilo* (Venecia, 1499)²⁵⁸, donde la descripción de antigüedades adquiere un papel destacado y se prolongará hasta la literatura de sonetos acrósticos, laberintos o jeroglíficos, en los que se planteaban juegos de unión de palabra e imagen para desvelar significados ocultos.

Esta literatura estuvo también ligada a diferentes manifestaciones festivas. Lo social y la representación adquieren en la época una singular cualidad comunicativa que se convierte en herramienta de transmisión de las ideas dominantes²⁵⁹. Arcos triunfales o catafalcos funcionaban como imágenes transmisoras de significados y potenciaban un cierto sentido teatral de la vida social, en la que la representación era un elemento fundamental a la hora de construir identidades. El género dramático se convirtió en protagonista de la vida literaria y por ello no es extraño que su influencia se deje sentir también en las ficciones bizantina.

En el caso del *Persiles* encontramos la representación de la fábula de Céfalos y Procris (III, 2), que se presenta en el texto en estilo indirecto. En el caso de *El peregrino* de Lope, las obras se intercalan como piezas independientes. Al final de

255Cesare Ripa, *Iconología* (Roma: Lepide Faeij, 1603).

256Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*, 36.

257Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 241.

258Francesco Colonna, *Sueño de Polífilo*, ed. Pilar Pedraza (Barcelona: Acantilado, 2008).

259José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1975).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

cada libro encontramos un auto sacramental donde, además, se alude a la simbología religiosa, otra de las fuentes iconográficas fundamentales de la época. Cuando se describe una nave alegórica en una de estas piezas, el impacto de la imagen potencia el significado del mensaje cristiano:

Descubrióse en esta sazón la nave de la PENITENCIA, cuyo árbol y entena eran una cruz que por jarcias desde los clavos y rétulo tenían la esponja, la lanza, la escalera y los azotes con muchas flámulas, estandartes y gallardetes bordados de cálices de oro, que hacían una hermosa vista²⁶⁰. (*Peregrino*, I)

El mundo religioso abría también el imaginario a visiones que podían exceder los términos de la lógica convencional. La presentación de milagros daba pie para adentrarse en lo maravilloso y las curiosidades sin salir de los términos de la ortodoxia cristiana. Sin embargo, una vez abierta esa puerta, los autores podían tener la tentación de franquearla de la mano de disciplinas más discutidas, como la astrología, la magia o la interpretación de los sueños. Cuando Cervantes se adentra en estos terrenos suele optar por la racionalización, por explicar las imágenes sorprendentes que nos ha presentado aunque, como señala Riley²⁶¹, parece posible que en ocasiones llegara a mezclar ficción y realidad sin saberlo.

El interés por la magia se mezcla en la época con la ciencia, ya que las fronteras entre ambos campos no estaban nítidamente trazadas. Las prácticas de Cenotia en el *Persiles* o las habilidades astrológicas de Soldino parecen moverse en ese terreno ambiguo en el que no se descarta la efectividad de este tipo de procedimientos. Ya en las novelas griegas era frecuente el interés por los oráculos, horóscopos o sueños. En la novela bizantina, la atención a estos temas va a unirse al incipiente interés científico áureo que, poco a poco, se atreve a adentrarse en campos de conocimiento hasta entonces inexplorados. La apertura de estas nuevas posibilidades lleva a los autores a una actitud más tolerante con respecto a ciertas creencias mágicas que, en la época, podían pasar por científicas. Cervantes presenta los saberes de Soldino como una ciencia que puede estudiarse y Lope de Vega en *El*

260Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 232.

261Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, 292-94.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

peregrino habla de una magia natural capaz de realizar prodigios «cosa que el vulgo tiene por milagros²⁶²».

En el intento de explicación del mundo, en el desvelamiento de sus correspondencias, la magia se entiende como una técnica para transformarlo a través de un conocimiento que recoge la sabiduría antigua, tanto griega como egipcia²⁶³, lo que la relaciona con el universo interpretativo que hacía de la correspondencia entre palabra e imagen una de sus herramientas destacadas. Al igual que en el *Persiles*, también en la última obra de Shakespeare aparecen la magia y las islas. Los poderes de Próspero se basan en los libros, para el mago estos son su herramienta más valiosa, la clave de su poder²⁶⁴.

La cuestión de las prácticas mágicas y astrológicas se relacionaba también con otro asunto candente en la época, la discusión entre la determinación de los

262Libro I, Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 239. En el texto se habla de una magia capaz de cambiar ciertos ritmos naturales o predecir el tiempo a través de la aplicación de principios activos o pasivos. Señala que son los que aman o los supersticiosos quienes son más propicios a creer en ella, situando así a los personajes de las narraciones bizantinas, enamorados por definición, como personajes proclives al empleo de este tipo de saberes. Como es habitual en *El peregrino en su patria*, Lope acompaña sus reflexiones de la cita de autoridades en la materia: Porta, Rogerio y Julio Camilo. Pone en boca de este último «que un amigo suyo fabricó por vía de alambiques un muchacho que por espacio de un instante tuvo aliento». Concluye con duras palabras sobre estos temas: «Son algunas de estas cosas ilusiones, engaños y apariencias, encantos geóticos o imprecaciones; finalmente son fraudes del demonio, indignas de imaginar». Sin embargo al autor no le han parecido indignas de incluir en su novela, lo que nos informa del poder de atracción que tenía el imaginario mágico en la época.

Respecto a Giulio Camilo (1480-1544), al que menciona Lope como una de las autoridades en la materia, además de su labor como alquimista, es importante en la relación entre palabra e imagen en el Renacimiento su llamado *Teatro de la memoria*, una construcción de madera que concentraba en imágenes simbólicas clasificadas distintos saberes de la época. Giulio Camillo, *La idea del teatro*, ed. Lina Bolzoni, trad. Jordi Raventós (Madrid: Siruela, 2006).

263En relación a la época de Shakespeare, que podemos asimilar a Cervantes: «La época de nuestro autor es una época intermedia entre el Renacimiento con su interés en la magia, el hermetismo y las ciencias ocultas, y a eclosión de la ciencia moderna en el Barroco. Esta época es baconiana más que galileana, debido a que concede más importancia a la experiencia y a la inducción que a la deducción racional. Tiene una inspiración que Yates ha denominado *rosacruziana*, más inspirada en el paradigma del médico-mago como Paracelso o John Dee que en el paradigma del científico físico galileano. Esta época está dominada todavía por magos como Agripa o el propio Giordano Bruno [...] Será el materialismo de Hobbes el que rechazará la existencia de los espíritus como algo separado de la materia dando nacimiento al paradigma mecanicista y determinista en el que se inscribió la ciencia moderna naciente». Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*, 186-87.

264En la adaptación cinematográfica de la obra de Shakespeare que dirige Peter Greenaway: *Prospero's books* (1991) se imagina una lista de títulos que conformarían la biblioteca de Próspero. El último de ellos serían las obras de teatro de Shakespeare. Se daría así una vuelta de tuerca metaliteraria a la idea del personaje cuyo poder viene de los libros que lo acercaría al *Quijote*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

astros y el libre albedrío²⁶⁵. El tema de los horóscopos se relacionaba con el debate religioso entre católicos y protestantes, a pesar de lo cual no resultaba sencillo en la época negar de manera radical la influencia de los cuerpos celestes. El crédito que se atribuye a la astrología está relacionado con una idea de simpatía o de correspondencia universal entre diferentes niveles del cosmos, en este caso entre el nivel astronómico y la realidad a ras de suelo. Se entiende que existen redes de relaciones analógicas que permiten conectar estos distintos planos de la realidad. La misma idea que se esconde detrás del concepto de agudeza, la idea de correspondencia, es la que sirve de base a las creencias astrológicas.

La teoría de las conjunciones, que relaciona las posiciones de los astros con eventos históricos señalados, adquiere importancia en el Renacimiento pero hunde sus raíces en la astrología árabe medieval, por ejemplo con la figura de Albumasar. Se trata de una visión naturalista y cíclica de la historia que ya aparece en el *Timeo* platónico y que se desarrolla a través de autores neoplatónicos como Proclo o Plotino, por lo que gozará de aprecio en el Renacimiento. Frente a la visión providencialista de la historia propia del cristianismo y basada en *La Ciudad de Dios* de san Agustín, la concepción que se plantea aquí es la de un universo armónico y cíclico. La correspondencia entre las partes del cosmos es la que abre la posibilidad a establecer analogías entre los diferentes planos, a leer en los astros lo que va a suceder entre los hombres.

El cosmos se presenta como un mundo de correspondencias donde lo visible es puerta de acceso a conocimientos velados. Esta concepción invita a las interpretaciones alegóricas de las imágenes y, a la vez, ofrece a los autores la posibilidad de emplear las descripciones como elementos significantes. El uso del ingenio permite acceder a otras capas de la realidad a través de la ficción, mediante una poética de las correspondencias que interpreta la red de analogías que cubre el mundo. De ahí que la agudeza se considere una forma de conocimiento. Metáforas, comparaciones, alegorías o juegos de palabras conceptistas sirven para visualizar esas conexiones. La perífrasis culterana o las alusiones mitológicas forman parte de ese mismo universo, la relación se establece ahora con elementos de la Antigüedad o

265Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*, 27-38.

relatos peregrinos, pero en cualquier caso se convierten en formas de alusión sutil basadas en la analogía, en la relación entre la capa visible de la realidad y el resto de niveles ocultos de la misma, que solo se desvelan para el que es capaz de seguir el hilo de Ariadna que el poeta señala ante sus ojos.

Esta idea de correspondencias y armonías, unida en ocasiones a una buena dosis de mesianismo o providencialismo, es el caldo de cultivo que hace posible abordar como asuntos de análisis y reflexión teórica seria campos de estudio cuya enunciación hoy día nos remiten indudablemente al ámbito de lo poético. La *Historia del Futuro* del padre Vieira (1608-1697) o la *Anatomía de todo lo visible e invisible* de Villarroel (1694-1770) se enmarcan en esa visión del cosmos, ajena al escepticismo científico naciente en la Modernidad. La conexión analógica entre realidades y épocas se considera como portadora de certezas y conocimientos que van más allá de la sugerencia poética que la lectura de estos títulos despierta en el lector contemporáneo. Es este marco conceptual en el que podemos inscribir algunas de las alusiones históricas que aparecen en el *Persiles* y que tan problemáticas resultan a la hora de establecer un orden cronológico en la novela.

3.2 Un arte de imágenes que hablan

Las descripciones del *Persiles* se relacionan con ese ambiente cultural que hacía de lo visual un mensaje adecuado para la interpretación y la alegoría. La ékfrasis, que podía haber empezado como ejercicio retórico, como técnica para captar la atención y persuadir al auditorio, podía operar también como elemento simbólico. En el caso de las descripciones de obras de arte, a esta dimensión se une la capacidad narrativa de las artes figurativas de la época, «cuya misión era guardar la memoria y transmitir historias ejemplares y dignas de ser recordadas²⁶⁶». A la hora de cumplir esta misión recordatoria, la pregnancia de las imágenes era un elemento clave, así como su capacidad de generar un impacto emocional que dejara una huella imborrable. La emoción y el recuerdo se unían así a lo visual, como ya ocurriera en

266Javier Portús Pérez, «Expresión y emociones en la pintura española del Siglo de Oro», en *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang (Madrid: Abada Editores, 2009), 283.

el arte retórico de la memoria²⁶⁷, y como se empleará tanto en lo literario como en las artes plásticas de la época.

Los géneros pictóricos, al igual que los diferentes estilos oratorios, estaban codificados: desde el nivel inferior meramente decorativo de los bodegones o paisajes, se llegaba hasta el nivel más elevado, la pintura de historia; pasando por el retrato como nivel intermedio, destinado a funcionar como recordatorio de personas ilustres. La necesidad que tenía el pintor de conocer la historia para abordar sus encargos más elevados, le acercaba al poeta épico, por la necesidad de ambos de mantener el decoro y la verosimilitud en sus obras. Reglas, mimesis y modelos operaban en ambos campos para los que la difusión de obras impresas resultó una influencia definitiva. El mayor acceso a textos clásicos y sus traducciones fue paralelo al desarrollo y difusión de las estampas que sirvieron como modelos iconográficos²⁶⁸.

El control y la codificación de las imágenes también tiene relación con la importancia que adquirieron en la liturgia contrarreformista, visible en las distintas resoluciones eclesiásticas sobre el tema. En las sesiones del Concilio de Trento y en las disposiciones sinodales de la época se señala la necesidad de su control por parte de las diócesis. «Al control de los obispos se unía el de la Inquisición que nombraba un Censor y un Veedor de las pinturas que debía juzgar la adecuación de las imágenes al dogma y al decoro²⁶⁹». Pintores y teóricos del arte tan destacados como Pacheco o Palomino desempeñaron estos cargos cuya responsabilidad no solo se limitaba a retirar las imágenes que pudieran considerarse lascivas o deshonestas; sino que también vigilaban la adecuación de las figuras a las disposiciones de la Iglesia. Se trataba de imágenes cargadas de mensajes, que por lo tanto debían ser respetuosas con los textos sagrados.

²⁶⁷Yates, *El arte de la memoria*.

²⁶⁸La imprenta jugó un papel fundamental en la difusión de iconografías, ya que hacía posible una reproducción masiva y barata de las imágenes. Amberes ocupó un lugar destacado en la difusión de estas imágenes a partir del siglo XVI. Al uso estético de las estampas se unió también, en otros casos, el empleo político de este nuevo medio de comunicación visual por parte de las monarquías, para prestigiar las diferentes dinastías y dar muestras de su poder. Martínez, *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*, 220.

²⁶⁹Martínez, 77.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Los templos se plagan de estímulos visuales que buscan mover los afectos, conmover al espectador. Los sufrimientos de la Pasión se muestran con toda su crudeza, por eso las heridas sangran y las figuras se retuercen de dolor. Las vírgenes lloran y los imagineros y escultores barrocos parecen centrarse en capturar instantáneas impactantes. San Miguel aparece espada en mano enfrentándose al demonio, san Jorge a un dragón. El cuerpo de san Sebastián adopta posturas imposibles atravesado por flechas. Se buscan, además, efectos visuales que aumenten la sensación de vida en las figuras, por eso las imágenes tienen pelo o se visten con ropas. Lo que a una mirada contemporánea podría parecer una expresividad exagerada y truculenta, se trataba, en realidad, de un dispositivo comunicativo complejo, basado en el impacto visual y orientado a despertar una respuesta emotiva en el receptor. La reacción que todavía hoy generan esas imágenes es una buena muestra del propósito con el que fueron concebidas. En ellas, por encima de la posibilidad de recrear una belleza clásica, está la necesidad de crear una visión impactante que conmueva al espectador.

Este tipo de recursos visuales aparecían en la oratoria sagrada y en la literatura. La búsqueda de una suspensión del ánimo en las novelas griegas recurría también a estas imágenes violentas para impactar en los lectores. La imagen de Leucipa herida en el vientre en el sacrificio humano fallido (III, 15)²⁷⁰ es difícil de olvidar, como ocurre con la de los dos jóvenes de la casa de Alba cuya muerte trágica y violenta se cuenta en el libro II de *El Peregrino* de Lope: a uno lo mata un toro y a otro un cañonazo le arranca la cabeza cuando estaba en la cubierta de un navío. Este tipo de visiones buscaba mover al receptor, conmocionarlo, para que la imagen dejara en él una huella imborrable.

En las obras de arte, como ocurre también en algunas de las descripciones cervantinas del *Persiles*, junto a las figuras que se describen o presentan aparecen otros personajes cuyos rostros muestran la emoción que pretende transmitirse. En el caso de la pintura, la representación de estas pasiones intenta codificarse, se toma para ello como base la *Historia natural* de Plinio y se escriben distintos tratados de la

270Longo, Tacio, y Jámblico, *Dafnis y Cloe*, *Leucipa y Clitofonte*, *Babilónicas*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

llamada ciencia fisiognómica²⁷¹, entre los que destaca *Della fisionomia dell'uomo*²⁷², publicada por primera vez en 1586. Poco a poco va surgiendo en las artes plásticas todo un sistema de representación de las pasiones, de modelos de expresión gestual y facial que comunicaban emociones concretas. Se trata de un asunto que abordaron con frecuencia los tratados pictóricos de la época, desde Alberti²⁷³ a Le Brun²⁷⁴, pasando por Carducho²⁷⁵.

El hecho de que se tratase de un sistema conocido por el público hacía también posible para los autores su empleo a la hora de plasmar en una rápida imagen diversos aspectos emocionales. Los códigos aprendidos, y contemplados, en las artes plásticas, especialmente a través del arte sacro, podía ser transferidos a la literatura. Una actitud pensativa podía resumirse en un gesto: «puso los ojos en el suelo y la mano en la mejilla» (II, 21). Y bastaba mencionar las lágrimas, la boca abierta o los brazos en alto, para transmitir los sentimientos de un personaje: «Hiciéronse fuentes los [ojos] de Periandro y ríos los de todos los circunstantes. Acudió Periandro a socorrer a Auristela, la cual, vuelta en sí, acrecentó las lágrimas y comenzó sospiros nuevos» (I, 5).

Esta gestualidad expresiva es contagiosa, la emoción codificada se transmite entre los personajes y de ahí pasa a los lectores. Al despedirse del cadáver de Cloelia, «renovó el llanto Auristela, cuyas lágrimas sacaron al momento las de los ojos de Periandro» (I, 6)²⁷⁶. Las lágrimas llegan a ser definidas en el libro como un atributo

271Julio Caro Baroja, *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter* (Madrid: Akal, 1988).

272Giovanni Battista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo* (Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1627).

273Alberti, *Tratado de pintura*. La primera edición es de 1436.

274Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones*, trad. María del Mar Alberio Muñoz (Madrid: Casimiro, 2015). En 1668 Le Brun leyó ante la Academia Real su importante discurso *Méthode pour apprendre à dessiner des passions*.

275Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura* (Florencia: Francisco Martinez, 1633).

276Encontramos otro ejemplo de esos pasajes de gestualidad emotiva cuando Auristela sugiere a Periandro renunciar a su amor y acceder a las propuestas de Sinforosa en la isla del rey Policarpo. En este caso, las palabras de la protagonista quedan desmentidas por la expresividad de sus gestos, lo que se ve revela la verdad frente al fingimiento de lo que se dice, las imágenes resultan ser más ciertas que las palabras: «Aquí dio fin Auristela a su razonamiento y principio a unas lágrimas que desdecían y borran todo cuanto había dicho. Sacó los brazos honestamente fuera de la colcha, tendiólos por el lecho, y volvió la cabeza a la parte contraria de donde estaba Periandro. El cual, viendo estos extremos, y habiendo oído sus palabras, sin ser poderoso a otra cosa, se le quitó la vista de los ojos, se le añudó la garganta y se le trabó la lengua y dio consigo en el suelo de rodillas, y arrimó la cabeza al lecho. Volvió Auristela la suya, y, viéndole desmayado, le puso la mano en el rostro y le enjugó las lágrimas, que, sin que él lo sintiese, hilo a hilo le bañaban las mejillas» (II, 4).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

de lo humano: «Una de las definiciones del hombre es decir que es animal risible, [...] y yo digo que también se puede decir que es animal llorable, animal que llora» (II, 5). Esta expresividad gestual, sin embargo, puede llegar a ser muestra de falta de capacidad de palabra: «así como por la mucha risa se descubre el poco entendimiento, por el mucho llorar el poco discurso» (II, 4). Se trata, además, de una actitud emotiva que, especialmente entre el género masculino, debe ser mostrada con moderación y únicamente en determinadas circunstancias²⁷⁷.

Las transferencias entre palabra e imagen, entre arte y literatura, son de ida y vuelta en el *Persiles*. En ocasiones los personajes aparecen inmóviles, llorando emocionados como salidos de una pintura, pero también nos los vamos a encontrar peleando por un cuadro o retratados en él, especialmente a Auristela. Como Sancho y don Quijote se miraban a sí mismos al tener entre sus manos la primera entrega de su historia, los protagonistas del *Persiles* van a contemplar sus aventuras al mirar el resumen de sus peripecias en el lienzo peregrino.



Ilustración 2: Lamento de Sigismunda
[Imprenta de la viuda de Ibarra. 1805]

277«Por tres cosas es lícito que llore el varón prudente: la una, por haber pecado; la segunda, por alcanzar perdón dél; la tercera por estar celoso. Las demás lágrimas no dicen bien en un rostro grave» (II, 5).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

III. LA ÉCFRISIS ARTÍSTICA Y OTROS PROCEDIMIENTOS VISUALES EN EL *PERSILES*

1. Clasificación de las descripciones y écfrosis del *Persiles*

En el *Persiles*, el peregrinaje de los protagonistas se acompaña de un despliegue de miradas, de descubrimiento de curiosidades y de efectos visuales. El viaje ofrece la oportunidad de hacer desfilar ante los ojos del lector toda una variedad de paisajes y costumbres que van variando a lo largo del recorrido, pero que mantienen siempre su condición de hechos inesperados y de sorpresas. La variedad de estos elementos en la novela hacen de la écfrosis un recurso continuo en el texto, tanto en su sentido actual restringido a los objetos artísticos, como en el sentido más amplio de las retóricas clásicas. El viaje de los protagonistas más que convertirse en un proceso de evolución personal, funciona como un dispositivo para que los lectores veamos el mundo a través de sus ojos.

La psicología de Persiles y Sigismunda es arquetípica. Su amor permanece inmutable y parecen no cambiar a largo del relato. Solo los vemos dudar en algunos momentos concretos, cuando sufren la punzada de los celos o debaten sobre este sentimiento (I, 23 o IV, 4)²⁷⁸, también cuando Auristela valora la posibilidad de tomar la vida religiosa (IV, 10). Se trata de destellos que los humanizan por un instante, pero pronto vuelven a su condición ideal y sus pensamientos y cavilaciones nos son vedados. A diferencia de lo que ocurre con don Quijote y Sancho, a Periandro y Auristela no los escuchamos continuamente hablar de sus cosas, mostrar su interioridad, sus incongruencias y preocupaciones. Sin embargo, sí es más frecuente en el texto ver a los protagonistas sorprendidos, boquiabiertos o extasiados ante algún estímulo visual.

²⁷⁸En la novela se alude en varias ocasiones al sentimiento de los celos, un tema recurrente en la obra de Cervantes. Sobre las menciones concretas en el texto: Maria Alberta Sacchetti, *Cervantes' Los Trabajos de Persiles Y Sigismunda: A Study of Genre* (Londres: Tamesis, 2001), 64-65.

La descripción de estos elementos, y las emociones que despiertan en los personajes, ocupan en el texto un papel protagonista. Los elementos visuales sorprenden o emocionan, pero también funcionan como pistas, como elementos que encierran un significado que a lo largo del relato, esperamos, será desvelado. Es el caso de los objetos que funcionan como prendas para la anagnórisis. Auristela porta: «dos pelotas de cera, que la una, como se vio, cubría una cruz de diamantes, tan rica, que no acertaron a estimarla, por lo agraviar su valor, y, la otra, dos perlas redondas, asimismo de inestimable precio» (I, 9). La condición preciosa de las joyas, su ocultación y el sentido religioso de la cruz, dotan a estos objetos, desde su primera aparición en el texto, de un halo de misterio. El molde de la novela griega invita al lector a estar atento a la descripción de estas piezas, pues se intuye que van a jugar algún tipo de papel en la resolución de la historia.

El universo de presagios y señales del género bizantino llama la atención sobre los objetos y sus descripciones, ya que pueden operar como pistas a la hora de recomponer el relato. A lo largo de la novela no es raro encontrarse con écfrasis referidas a ellos y se dedican a elementos de los más variados tipos. A la hora de clasificarlos, se han señalado hasta nueve clases²⁷⁹ que incluyen desde monedas y pequeños objetos domésticos, hasta medios de transporte. En los primeros libros, muchas de estas descripciones presentan las novedades del mundo nórdico y sus singulares imágenes. La nave encallada en el hielo, el curioso medio de transporte de los hombres de Cratilo o los peregrinos cubiertos de pieles, funcionan como muestras del exotismo de las tierras septentrionales. En el viaje por el sur de Europa, el ambiente que rodea a los personajes se transforma, se vuelve más familiar y conocido, pero no por ello menos sorprendente. La curiosidad que despertaban los bárbaros la alimenta ahora el espectáculo antropológico de las variadas costumbres y usos de los países que visitan, y el impacto de los paisajes naturales, se sustituye por la vistosidad del mundo urbano.

²⁷⁹Las categorías son las siguientes: medios de transporte, armas, objetos estéticos y artísticos, textiles y vestuario, monetarios y objetos preciosos, objetos domésticos o del hogar, objetos de «puesta en abismo» (lienzo peregrino), objetos de comunicación escrita y por último objetos de tipo heteróclito. Christian Andrés, «El sistema de los objetos y su función novelística en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC* (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 179-206.

En ambos casos, la mirada del autor y los personajes presta atención al mundo material, desde los pequeños objetos a las ciudades y paisajes, pasando por los vestidos, las obras de arte o los edificios. A la hora de clasificar las descripciones o écfrasis de la obra, el tamaño o la escala de los elementos descritos puede resultar de ayuda a la hora de ordenar el universo visual del relato. La novela construye todo un catálogo descriptivo que incluye papeles, vajillas, retratos, ropas, escenarios, monstruos, edificios, sueños e incluso astros. Desde las pequeñas cosas que caen en manos de los personajes, hasta las esferas celestes que parecen gobernar sus vidas, en todo ello encuentra interés el relato, todo merece una pausa, una detención y una atenta mirada descriptiva. El mundo visual que se nos presenta apunta a la idea de un cosmos lleno de simbolismos y significados, de paralelismos y simetrías entre lo aparente, lo que se ve y lo que solo se intuye.

La convivencia de estas dos dimensiones: lo aparente y lo real, es casi una constante en la obra cervantina. Por ello, resulta también relevante su consideración a la hora de clasificar las écfrasis del texto. La diferencia de ambientes entre los diferentes libros de la obra podría conducir a una clasificación en la que la ubicación espacial de los objetos fuera determinante, separando las descripciones septentrionales de las del mundo mediterráneo. A pesar de las indudables diferencias entre los marcos geográficos, y las diferentes exigencias que impone la verosimilitud en ellos, en ambos mundos se produce la convivencia de lo real, o de lo que al menos lo parece; con lo fingido, que a veces parece tener algo de verdadero.

Ambos tipos de imágenes, reales y fingidas, conviven en el texto y nos dibujan un universo en el que lo visual ya no es una prueba determinante de nada. La importancia de las écfrasis y descripciones en la novela aparece ligada, paradójicamente, a una concepción que hace del sentido de la vista una fuente de engaños. Lo que es, no es siempre lo que parece; pero si causa asombro, sorpresa o admiración, o precisamente por ello, merece ser incluido en el relato. Palabras e imágenes recrean un universo en el que el lector se complace buscando relaciones y correspondencias, sin embargo, ninguna de las dos fuentes, ni la textual ni la visual, son garantía de verdad, ya que ambos testimonios se mueven en el ámbito de lo verosímil y lo aparente.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Tabla 1: Clasificación de las écfrasis del *Persiles*

ÉCFRASIS DE LO REAL (o de lo que al menos lo parece)	ÉCFRASIS DE LO FINGIDO (que a veces parece tener algo de verdadero)
<p>1. Los objetos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ajuar doméstico y vajillas primitivas -Herramientas y cuerdas -Objetos valiosos y monetarios -Medios de transporte -Papeles, cartapacios y objetos de escritura <p>2. La écfrasis artística</p> <p>2.1 Écfrasis pictórica</p> <ul style="list-style-type: none"> -El retrato de Auristela -El lienzo peregrino -Hipólita la Ferraresa <p>2.2 Écfrasis escultórica</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las tres tallas en una de las dos ermitas -Exvotos del monasterio de Guadalupe -Imágenes de la Piedad <p>2.3 Écfrasis arquitectónica</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cuevas y grutas -Las dos ermitas -Guadalupe y otros monasterios -Iglesias de Roma: San Pablo y no San Pedro <p>3. Écfrasis urbana</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las ciudades septentrionales -Las ciudades del recorrido meridional: Lisboa, Badajoz, Trujillo, Toledo y Madrid, Aranjuez, Ocaña, Valencia, Perpiñán, Milán, Luca... -Describe Argel si es cierto lo que dices -ROMA-AMOR: ¿capital del catolicismo? <p>4. Paisajes y écfrasis geográfica</p> <ul style="list-style-type: none"> -Islas maravillosas: fuego o hielo -Islas idílicas: <i>locus amoenus</i> -El árbol habitado: la naturaleza verosímil, pero sorprendente -La cueva de Soldino <p>5. Écfrasis astronómica</p> <ul style="list-style-type: none"> -La astrología judiciaria y las esferas -Centros del universo 	<p>1. Disfraces y vestuarios</p> <ul style="list-style-type: none"> -Periandro y Auristela intercambian su imagen y sus papeles -Tozuelo vestido de mujer para suplantar a su amada -La camisa encantada y la falda paracaídas <p>2. Écfrasis teatral</p> <p>Representaciones, fiestas y otras puestas en escena</p> <ul style="list-style-type: none"> -La boda de Manuel Sousa y Leonor: teatros que engañan -El espectáculo olímpico en la isla del rey Policarpo -Las bodas cruzadas de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana -La Monda en Talavera y la pintura de la fiesta de Ntra. Sra. de la Cabeza -La representación de la fábula de Céfalo y Pocris -El teatro endemoniado de Isabela Castrucho <p>3. Écfrasis emblemática y simbólica</p> <ul style="list-style-type: none"> -Clodio y Rosamunda encadenados -El barco preñado de gente -Las flechas de Antonio el joven -Sulpicia, mujer guerrera, y otros personajes de estampa -Tres barcos: la Buena Fortuna gana al Amor, al Interés y la Diligencia <p>4. Écfrasis bestiaría</p> <ul style="list-style-type: none"> -Rutilio, la mujer lobo y la alfombra voladora -Hombres lobo y otras criaturas fantásticas -Unos extraños seres llamados náufragos -El caballo de Cratilo -La mujer víbora o la esposa de Ortel Banedre <p>5. Écfrasis onírica</p> <ul style="list-style-type: none"> -El sueño de Antonio -Visiones de Sensualidad, Continencia, Pudicia y Castidad -El sueño de Mauricio
<p>Coda metaliteraria</p> <p>La descripción y crítica de lo que se cuenta: ¿Cómo ves ese relato?</p>	

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La frontera entre ambos mundos, el de lo real y el de lo fingido, es fluida. No siempre es fácil ubicar los elementos que se describen de manera indubitada en un universo o en el otro, y es precisamente esta imbricación la que dota de especial interés al universo visual del *Persiles*. La presencia de disfraces, fiestas o puestas en escena introducen en el texto una cualidad dramática que enlazan lo real y lo representado. Este recurso metaliterario se amplía cuando la descripción se centra en los ambientes exóticos de la literatura de viajes o en la descripción de obras de arte. Su veracidad, su correspondencia con lo real, queda puesta en entredicho, o al menos entre paréntesis, pero no así su condición literaria, su valor como hallazgos imaginativos, como elementos de asombro o sorpresa que, precisamente por ello, merecen ser incluidos en el texto.

En este universo visual, la presencia de objetos artísticos: pinturas, esculturas o arquitecturas, opera con propósitos e intenciones que exceden lo decorativo. No son ornamentos visuales, sino que su presencia en el texto los introduce en ese cosmos de apariencia simbólica donde las imágenes significan y representan. El componente narrativo de las artes figurativas de la época introduce en la obra capas de sentido añadidas. A la vez, su condición de ingeniosos artificios que representan lo real, los incluyen de lleno en la reflexión cervantina sobre los límites porosos entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo aparente que, en la narrativa de la época, intenta atraparse dentro del marco de lo verosímil.

2. La écfrasis artística

Al igual que no es fácil separar las descripciones que se refieren a lo real o a lo fingido, tampoco es sencillo separar tajantemente las écfrasis que representan obras de arte de las que se dedican a otros objetos o realidades. La orfebrería, las joyas o algunos de los vestuarios que se describen en el texto adquieren, por su propio detalle y preciosismo, una condición artística. De la misma manera, las puestas en escena o las escenografías simbólicas se mueven en un terreno que hoy podríamos considerar fronterizo entre el teatro y el arte. No obstante, y para seguir los criterios de la teoría del arte de la época, se han considerado dentro de esta

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

categoría los elementos referidos a las tres disciplinas clásicas: pintura, escultura y arquitectura.

2.1 Écfrasis pictórica

Mucho se ha escrito sobre los posibles sentidos del *Persiles*²⁸⁰. Unos leen la peregrinación de los protagonistas como un ascenso en la *cadena del ser*²⁸¹ y en una línea similar se encuentra la idea de la *peregrinatio vitae*²⁸². Otros, sin embargo, hacen hincapié en la definición que su autor hace de él como *libro de entretenimiento*²⁸³. Pero en cualquier caso, con su enorme carga visual, el texto parece invitar a la lectura alegórica y simbólica. Riley²⁸⁴ en su *Teoría de la novela en Cervantes* y Carlos Romero en su edición del *Persiles* señalan que este como un posible camino interpretativo.

Algo parecido ocurre con muchas de las grandes obras pictóricas de esta misma época. Los críticos de arte señalan que, a través de lo simbólico, la pintura buscaba llegar a representar lo ideal, en contra del platonismo estricto que la consideraría como una copia de segundo orden. Se apuntaría así hacia la discusión entre la pintura sensual y la pintura intelectual, tema de debate en los círculos artísticos de la época²⁸⁵. La pintura podría salvar la condición de mera copia poniendo su mirada no en la naturaleza accesible por los sentidos, sino en un mundo inteligible y simbólico al que se accede a través de un proceso de selección intelectual²⁸⁶.

Las miradas cruzadas entre ambas disciplinas son múltiples en el Siglo de Oro. Los teóricos de la pintura buscan en la retórica bases para justificar la liberalidad de su arte; pero al mismo tiempo, los poetas son sensibles a las

280Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*.

281Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1992.

282Forcione, *Cervantes' Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda*. Una idea similar aparece también en la introducción de: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004.

283Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*.

284Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*.

285Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1996).

286José Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid: Akal-Istmo, 1997).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

sugerencias visuales de la imagen e incluyen los elementos visuales en sus obras literarias. Ejemplo de ello son las écfrasis de la tercera égloga de Garcilaso, con su descripción de las historias mitológicas de las telas de las ninfas del Tajo, o el interés que muestran por la pintura autores como Lope de Vega, Quevedo, Calderón o el padre Sigüenza. Cervantes no va a ser uno de los autores que más alusiones hagan en sus obras a pintores u obras concretas²⁸⁷, pero sí va a utilizar los recursos que la interacción entre disciplinas ofrecía para enriquecer el arte narrativo.

Varios son los elementos pictóricos que Cervantes hace aparecer en el *Persiles*. Encontramos retratos que enamoran, lienzos que cuentan historias y tentadores gabinetes de pintura. Las imágenes del amor, y de ellos mismos, rodean a los personajes, creando una atmósfera de sugerencia visual que puede llegar a resultar tan confusa como las propias peripecias de su viaje. En cualquier caso, el final de la historia de los dos amantes parece dejarnos algo claro, la verdadera pintura del amor, el auténtico retrato de Auristela, no estaba en un lienzo, sino en el corazón de Periandro. Se trata de un retrato inmaterial, de una imagen ideal, que aunque no pueda verse con los ojos, probablemente puede intuirse con palabras.

En el ámbito de la pintura, podemos destacar la presencia de tres elementos en la novela cuyas funciones narrativas añaden distintas matizaciones a las relaciones entre relato e imagen. Se trata del retrato de Auristela, el lienzo peregrino y el gabinete de pintura de Hipólita la Ferraresa. En el *Persiles*, como en casi todas las obras de Cervantes, las imágenes y los textos admiten varias lecturas y su simbolismo no suele ser obvio. Algunas de ellas parecen remitirnos al mundo de los emblemas y, a su vez, otras parecen relacionarse con la importancia que lo visible adquiere en el entorno cultural barroco. En todo el texto es frecuente el recurso de la écfrasis y mezcladas con la narración, aparecen también reflexiones sobre las relaciones entre los elementos visuales y los narrativos.

287«Aunque [Cervantes] había residido en los grandes centros de producción de la época, no nombra a casi ningún pintor moderno español, y tanto sus novelas como su biografía le muestran poco interesado por la convivencia con artistas. Uno de los pocos pintores contemporáneos que menciona es Jáuregui, quien le hizo un retrato y constituye el ejemplo más perfecto de poeta-pintor que ha dado el Barroco». Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Hondarribia: Nerea, 1999), 114.

2.1.1 Los retratos de Auristela: la pintura y el amor

Uno de los géneros literarios de origen clásico en los que la relación entre palabra e imagen fue más fructífera es el retrato. En los siglos XVI y XVII es frecuente encontrar este tipo de descripciones que, de manera bastante general, siguen modelos retóricos, como el de la descripción descendente según un eje vertical señalada por Vinsauf²⁸⁸. El propio Cervantes aplica esta técnica cuando se describe a sí mismo en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*. La importancia del retrato no tiene que ver tan solo con la minuciosidad descriptiva, sino con las ideas neoplatónicas que hacían de la imagen un arquetipo²⁸⁹.

La protagonista del *Persiles* aparece pintada en varios cuadros a lo largo de la novela²⁹⁰. A pesar de ello, la descripción de los rasgos físicos de la protagonista no entra en detalles o particularidades. El retrato de su belleza no es fotográfico, sino que se trata de una imagen arquetípica, de una idea²⁹¹. Ante la mirada de unos humildes pescadores, Auristela da de sí «casi divina e improvisa muestra» (II, 10) o al llegar a Portugal «traía toda la gala del septentrión en el vestido, la más bizarra gallardía en el cuerpo y la mayor hermosura del mundo en el rostro» (III, 1).

No es Auristela el único personaje femenino cervantino con condición ideal que la convierte casi en inasible o inalcanzable. En *La Galatea*, la protagonista es una pastora que no parece interesarse por el matrimonio. En el *Quijote*, Dulcinea no deja de ser una invención idealizada: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha

288J.A. Hansen, «Categorías epídíticas da ekphrasis», *Revista USP Sao Paulo*, n.º 71 (2006): 97.

289Ernst H. Gombrich, «Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948): 163-92.

290«La imagen pintada de Auristela, es decir, la interpretación plástica de su identidad, provocará más incidentes y peripecias que su propia persona, siendo así que sus propios retratos actuarán como sombras autónomas que la seguirán, adelantarán y acecharán continuamente a lo largo del viaje». Mercedes Alcalá Galán, «La Representación de Lo Femenino En Cervantes: La Doble Identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19, n.º 2 (1999): 130. La autora señala seis casos en los que Auristela es representada pictóricamente: el primer caso es el retrato que enamora a Maximino y pone en marcha la trama amorosa; el segundo, el de la aparición de Auristela dentro del lienzo peregrino; el tercero, las copias hechas en Lisboa; en cuarto lugar estaría el retrato emblemático que encuentran en la calle Bancos en Roma; el quinto es el retrato pintado de memoria a petición de un criado del duque de Nemurs y el sexto el que Periandro lleva impreso en su alma.

291Sobre la influencia de las ideas platónicas sobre las representaciones en las artes plásticas: Erwin Panofsky, *Idea* (Madrid: Cátedra, 2013).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama» (II, 32). De la misma manera, Auristela tampoco parece un ser de carne y hueso. Las damas, más que como personajes particulares, quedan retratadas como ideas. Esta imagen de la mujer, la pintura que el amor ha dibujado en el alma del amante, amplía la realidad al unir lo visual a lo simbólico²⁹². Como expresa don Quijote, la pintura mental es una imagen que da cumplimiento a los deseos: «yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia» (I, 25).

En el *Persiles*, este mismo halo etéreo de las damas parece envolver también a Periandro, el protagonista idealizado, cuando se nos presenta como un consumado atleta en la isla del rey Policarpo: «descubrió sus dilatadas espaldas, sus anchos y fortísimos pechos y los nervios y músculos de sus fuertes brazos» (I, 22). El vigor físico de su retrato no impide, sin embargo, que cuando aparece disfrazado de mujer, adquiriendo una condición ciertamente andrógina, su masculinidad se torne en delicadeza: «quedando al parecer la más hermosa y gallarda mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto²⁹³» (I, 2). En ambos casos, la imagen del protagonista es ideal, un arquetipo de la cualidad que pretende destacarse, por lo que no es incompatible unir la mayor fortaleza con una delicadeza también máxima.

Las descripciones de la pareja protagonista, especialmente en el caso femenino, recurren a tópicos y arquetipos. Más que atender a posibles particularidades del personaje, son un reflejo del tópico de la belleza ideal. Esta

292«El poder de la imagen: Cervantes contrasta el reducido campo de la realidad con el infinito espacio de la metáfora, de la alegoría y del mito y comprueba que en el mundo hay más símbolos que cosas, más imaginación que realidad». Carmelo Lisón Tolosana, *La España mental: el problema del Mal. Demonios y exorcismos en los siglos de oro*, vol. 1 (Madrid: Akal, 2004), 278.

293Diana de Armas Wilson relaciona la figura del andrógino en la novela con el mito presentado en el *Banquete* de Platón. La búsqueda amorosa de la otra mitad del alma, que aparece en los diferentes relatos amorosos del *Persiles*, sería la consecuencia del anhelo de unión de esas dos partes que fueron separadas. Armas Wilson, *Allegories of love*. Al comienzo de la novela encontramos la imagen de la pareja reunida, pero con los roles cambiados. Periandro, vestido de mujer, lleva a cuestas a Auristela que, a su vez, va vestida de hombre (I, 4). La sorprendente visión remite a ciertos tópicos del teatro del Siglo de Oro, donde la doncella vestida de muchacho era un personaje conocido, aunque no tanto la del joven vestido de mujer, que podría recordarnos a la de Aquiles escondido. A la vez, la imagen remite a la visión del andrógino, pues ambos protagonistas, singularmente bellos y así vestidos, vendrían a completar las dos caras de esta visión simétrica de la pareja.

misma imagen idealizada es la que los propios personajes llevan grabada en el alma de manera mutua como prueba de su inquebrantable sentimiento amoroso. Junto a ella, a lo largo de la historia, son numerosas las ocasiones en las que la imagen de Auristela aparecerá fijada en su soporte pictórico. Aunque parezca imposible atrapar en un lienzo esta proverbial belleza, y en el relato siempre se anteponga el valor de la imagen ideal frente a la pintura, las imágenes de la joven suelen despertar el amor instantáneo de sus pretendientes. Varias son las ocasiones en las que su imagen pictórica desencadena la disputa amorosa.

Maximino, el hermano de Persiles, quedó prendado de ella al ver su retrato, lo que pone en marcha la trama amorosa que enmarca la historia. El duque de Nemurs o el príncipe Arnaldo luchan por poseer su imagen cada vez que se encuentran con una de las copias del cuadro. El rostro de la joven se ha ido reproduciendo a través de varias copias realizadas en Lisboa y, en su afán por poseer su imagen, un criado del duque de Nemurs solicita un retrato de la joven pintado de memoria. Los pretendientes parecen obsesionados con la pintura, mientras que Persiles, el verdadero amor de la muchacha, no ansía el objeto, sino la imagen que de ella tiene grabada en su alma. Para los falsos amantes el cuadro se confunde con la persona. En algunas obras pictóricas del Siglo de Oro es posible detectar esta misma idea, la de la asociación entre la persona y la imagen que de ella queda plasmada en un retrato.

El retrato es, además, hasta cierto punto, la misma persona retratada. El retrato del Rey equivale, casi, a su presencia. En la *Recuperación de Bahía*, por Maíno (Prado), vemos a los rebeldes arrodillados ante el retrato de Felipe IV [...] El retrato del ser amado equivale casi a su posesión²⁹⁴.

En este sentido, el papel que la imagen de la joven desempeña en la novela vendría a ser una negación de esta asociación entre persona y retrato. Frente al amor petrarquista, que parece congelar a la amada en una estampa codificada, en una descripción tópica ante la que postrarse, el *Persiles* parece proponer otro tipo de relación amorosa²⁹⁵. Persiles y Sigismunda no se han enamorado de sus respectivos

294Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 217.

295Ignacio López Alemany, «A Portrait of a Lady», en *Heliódorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Modern Novel* (Cranbury, Chicago: Bucknell University Press, 2005), 207-8.

retratos, no han elegido quererse después de verse en una imagen, sino que su amor ha sido cosa del destino. La contemplación de la amada fija un retrato interior, en el alma, mucho más imperecedero que los retratos pictóricos o las descripciones petrarquistas. La relación entre palabra e imagen es empleada aquí para apuntar una teoría amorosa.

Mi amor no tiene términos que le encierre, ni palabras que le declare: [...] y aquí pongo yo la razón del destino; [...] fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable; vilas, contemplélas, conocílas, grabélas en mi alma, y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirlo. *Persiles* (II, 6).

La historia amorosa de los dos protagonistas empieza con el envío del retrato de Auristela y enmarca todas las narraciones secundarias. En ella, el afecto surgido del trato personal ha vencido al matrimonio concertado a través de una pintura. Visto de este modo, el relato que motiva todas las peripecias del viaje condensa las ideas sobre el amor que se dejan entrever en varias de las peripecias sentimentales con las que se van encontrando a lo largo del peregrinaje. En muchas de ellas se establece esta misma distinción entre el amor real y la pura afición a la belleza. El primero se identifica con una imagen grabada en el alma, mientras que la segunda parece relacionarse con los objetos pictóricos que retratan la belleza externa de la amada. Cuando Sinforosa relata a Auristela cómo ha surgido en ella el amor hacia Periandro, la joven describe con detalle el proceso de enamoramiento a través de la metáfora de la imagen grabada en el alma:

Díjole también cómo las gracias de su hermano Periandro habían despertado en ella un modo de deseo que no llegaba a ser amor, sino benevolencia, pero que después, con la soledad y ociosidad, yendo y viniendo el pensamiento a contemplar sus gracias, el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe: que, si no lo era, merecía serlo.

-Esta pintura me la grabó en el alma, y yo, inadvertida, dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna y, así, poco a poco, vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho. (II, 3)²⁹⁶

²⁹⁶La ideal del amor impreso en el alma aparece también en el episodio del amante portugués, Manuel de Sosa Cotiño, al que su amada rechaza para entregarse a la vocación religiosa. Al hablar de lo que le dijo el padre de Leonora, y que parecía favorable a su empeño dice: «Estas palabras todas me quedaron en la memoria y en el alma impresas de tal manera que no se me han olvidado, ni se me olvidarán en tanto que la vida me dure». (I, 10)

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

En el *Persiles*, que podría leerse prácticamente como un compendio de posibilidades de amor y matrimonio²⁹⁷, nos encontramos con múltiples variaciones sobre el tema amoroso. Se cuentan historias de parejas cruzadas, como la de las bodas de los pescadores Carino, Selviana, Solercio y Leoncia (II, 10). Aparecen también trucos, ingenios y engaños para alcanzar el matrimonio deseado, como ocurre en la historia de Isabela Castrucho (III, 20). Y por supuesto, debido a la gran belleza de los dos protagonistas, vamos conociendo a lo largo de todo el relato a varios pretendientes interesados en casarse, o al menos en obtener el favor de estos dos jóvenes a los que, en ocasiones, han conocido a través de una imagen.

En estas historias de deseo, el retrato de Auristela tiene un papel simbólico relevante. Uno de los pretendientes de la joven es el duque de Nemurs al que en un primer momento conocemos de oídas. Los protagonistas se encuentran en su camino con el criado de este noble francés, que recoge retratos de mujeres bellas en busca de una esposa para su amo. Obviamente, al encontrarse con la protagonista, quiere pintar a Auristela, lo que Periandro no ve con buenos ojos (III, 13). Ya desde esta primera aparición, el aristócrata aparece interesado en la belleza física, en la imagen de las mujeres que es capaz de atrapar la pintura. Se trata, además, de un noble francés, y no hay que olvidar que en la época la imagen tópica de esta nacionalidad estaba ligada a cierto toque de elegancia frívola²⁹⁸. Su amor por la joven se opone al de Periandro, pero con quien en realidad compite este noble es con el príncipe Arnaldo, que parece desear a la muchacha por motivos similares a los suyos.

En el caso de Arnaldo, la pasión por la joven no parece tan frívola como en el duque de Nemurs, pero aun así, estará lejos de ser ese amor verdadero que Cervantes parece haber encarnado en los protagonistas. El amor de Arnaldo no es un amor surgido de una conexión espiritual, sino más bien de una fascinación por las innumerables cualidades de Auristela. Examinando esta pasión, el maledicente Clodio se lo explica así a Arnaldo: «mal dije amas: adoras, dijera mejor» (II, 2). El duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo se enamoran de Auristela con distintos matices, pero de modo similar. Aman su belleza y es significativo que cuando los

²⁹⁷Armas Wilson, *Allegories of love*.

²⁹⁸Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid: Gredos, 1966).

peregrinos llegan a Roma se encuentren a estos dos personajes peleando por la muchacha. ¿Cuál es el motivo de esta refriega? El retrato de Auristela. Los dos nobles pelean por la posesión de una copia de la imagen (IV, 2)²⁹⁹.

Alzó acaso los ojos Auristela y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato, y, admirada y suspendida, se le enseñó a Periandro.

A este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos. El retrato, que luego descolgó Periandro, y la sangre que mostraba Croriano los tuvo confusos a todos. (IV, 2)

Es ahí donde el motivo del cuadro vuelve a aparecer con un papel similar al que encontrábamos en la historia del triángulo Maximino-Persiles-Auristela. El retrato de Auristela es la imagen sensible, la copia en el sentido platónico, de la belleza original e ideal de la joven. Arnaldo y el duque de Nemurs, enamorados únicamente de la hermosura de la muchacha, se pelean por la posesión de esa simple reproducción. Pero la imagen es tan solo un sucedáneo visual de la verdadera Auristela, de la mujer ideal de la que Periandro está enamorado. La verdadera belleza está en el mundo de las ideas. El auténtico retrato no es una imagen, sino un compendio de las «partes que te hicieron amable» (II, 6), de todos aquellos atributos con los que Periandro ha pintado en el alma el verdadero retrato de la amada.

Esto es algo que no parecen entender los dos pretendientes, ni tampoco las damas francesas que acompañan a los protagonistas en una parte de su peregrinaje. Ellas se sienten molestas porque sus retratos no son tan codiciados como el de Auristela (IV, 3). Buscan despertar el tipo de admiración que genera el retrato de la protagonista, y no parecen darse cuenta de que el aprecio a la imagen no representa el afecto verdadero. El valor del verdadero retrato de la joven, el que Periandro lleva grabado en el alma, está oculto para el resto de personajes, como la propia identidad de la pareja protagonista. Solo ellos dos, y los lectores, conocen la verdadera profundidad del vínculo amoroso. El error en el que caen ambos pretendientes

299Sobre la pelea de estos dos nobles por el retrato de la dama: Pierre Civil, «Arts visuels et art du récit dans le Persiles», *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n.º 327 (2003): 73-92.

volverá a verse cuando sus caminos se crucen en Roma con otro de los retratos de la protagonista que aparecerá ahora rodeada de una llamativa iconografía.

Y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. (IV, 6)

Auristela es un personaje idealizado y su aparición en este retrato, que remite a las imágenes marianas, sería un caso de hipérbole sacroprofana, de encarecimiento del personaje mediante su comparación con la divinidad. El marco sagrado de la propia ciudad de Roma parece propiciar esta visión sacralizada de la amada ideal. Este tipo de recursos no fueron infrecuentes en la lírica, especialmente en la de carácter petrarquista, pero a la vez también puede relacionarse con algunos usos pictóricos de la época, como los denominados *retratos a lo divino*.

La importancia que la imagen y la espectacularidad visual alcanzan en el Siglo de Oro habrían dado lugar a prácticas artísticas en las que lo profano se mezclaba con lo sagrado. Se trataría de un fenómeno análogo al que se produce en la lírica con la transformación de los versos de Garcilaso que realiza Sebastián de Córdoba³⁰⁰. En el caso de los retratos, algunas damas nobles se hacían pintar caracterizadas como santas o incluso vírgenes, portando algunos de los elementos iconográficos propios de la figura, pero sin renunciar a que su rostro fuera reconocible en el cuadro³⁰¹. La riqueza de los vestidos con los que aparecían ataviadas, así como la mezcla de lo sagrado con el mundano deseo de protagonismo, provocaron las críticas eclesiásticas.

300Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed. Glen R. Gale (Madrid: Castalia, 1971).

301Este parece ser el caso de las santas de Zurbarán: Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 205. En estas imágenes «la devoción se transforma en persuasión, al ser admiradas y adoradas como santas, cuando en realidad se trata de “retratos a lo divino” de damas de la nobleza ataviadas como tal y haciendo honor a la santa de su nombre». La riqueza de los vestidos en algunos de estos “retratos a lo divino” generaron quejas eclesiásticas: «Es precisamente esta excesiva belleza y elegancia en los atributos con los que se las representaba, y quizás más en el caso de las Vírgenes en esculturas policromas, lo que hizo que en el Sínodo provincial de Sevilla de 1604, el cardenal arzobispo don Fernando Niño de Guevara llamara la atención sobre el abuso en ataviar a las imágenes de forma excesiva con ropas llamativas y lujosas y justificaba su crítica: “en la persuasión de que con ellos se confundía a los fieles al no establecer una rigurosa separación entre el retrato profano y la imagen sagrada”». Benito Navarrete Prieto, «Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII», en *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte* (Badajoz: Asociación Cultural Lucerna-Sociedad Extremeña de Historia, 2015), 57-68.

La imagen de Auristela, ricamente ataviada y pintada de pies a cabeza, podría enmarcarse dentro de este mundo híbrido donde la necesidad de representación personal convive con la simbología sagrada y estaría lejos de la visión devota de las imágenes religiosas que se se presentan, por ejemplo, en el episodio de las ermitas o en el monasterio de Guadalupe. No deja de resultar significativo que la mezcla de lo sagrado y lo profano se muestre con mayor intensidad en Roma, supuestamente el centro del mundo cristiano. La visión que el autor nos da de la ciudad parece aunar estas dos caras de la misma.

Cervantes introduce en la historia la dualidad que encarnan este tipo de retratos a lo divino, en los que la simbología religiosa se aunaba con el deseo de las jóvenes de ser bellamente retratadas a través de este tipo de práctica pictórica. El carácter mundano del cuadro de Auristela, aparentemente sacro, se refuerza cuando el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs pelean por él al llegar a la ciudad y encontrárselo en la calle Bancos. Una vez más, los pretendientes aparecen luchando por un retrato hasta que la disputa se salda con la decisión del gobernador de confiscar la obra para evitar altercados y llevársela a su casa. Frente al carácter devoto con el que la imagen de la Virgen se contempla en la ermita, el cuadro de Auristela y la pelea que se organiza por su posesión suponen una cierta desmitificación iconográfica.

Esta versión *mariana* de Auristela y la simbología que la acompaña, con esa corona «partida por medio» y los pies sobre un globo terráqueo, ha dado pie a numerosas especulaciones. Lo único que parece quedar claro en el texto es que se trata de un retrato de la joven protagonista: «Y, apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda conocerla» (IV, 6). Sin embargo, no se desvela de manera clara cuál es el significado de los atributos que la acompañan. La propia Auristela, cuando se encuentra con su enigmático retrato³⁰², pregunta por los símbolos que la rodean en la imagen.

302Las sugerencias marianas de este cuadro de Auristela, que parece anticipar la imagen de las vírgenes de Murillo, se refuerzan si relacionamos su paseo por la ciudad de Roma con la Virgen de Guadalupe. «La imagen guadalupana había paseado hacía siglos por las calles de Roma en tiempos de san Gregorio, salvando a los enfermos de peste antes de llegar a tierras sevillanas y cacereñas». Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 24.

Son fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman. Quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, real y verdadero. (IV, 6)

La imagen se manifiesta como un elemento capaz de recibir distintas interpretaciones. Más que como un símbolo cuyo sentido último haya de ser desvelado, el cuadro emplea la iconografía como sugerencia. Cuando responde a Auristela, el dueño del cuadro no se atreve a asegurar nada, habla de *fantasías* o *caprichos* y describe los motivos iconográficos como recursos típicos de la pintura. La única realidad visible para él es la belleza de la joven que la hace merecedora de un *mundo real*, y no de los halagos simbólicos que pudiera estar recibiendo en la pintura. Una vez más, se entremezclan los planos de lo supuestamente real con lo fingido o lo pintado.

Ante esta singular aparición pictórica de Auristela, Arnaldo y el duque compiten ahora por comprar el retrato que se han encontrado. Lo que antes era una pelea física, es ahora un duelo financiero que desacredita aún más el afecto de los dos implicados. Pujar por la imagen de la amada no es querer comprar su amor, sino algo todavía más inútil, es querer apropiarse de una desvanecida copia del sentimiento. Finalmente, para evitar disturbios, es el gobernador el que se queda con el retrato (IV, 7). Algo que a Periandro no le importa demasiado, ya que él puede contar con la verdadera belleza de su amada.

Cervantes se acerca aquí a posiciones neoplatónicas sobre la idea del amor y emplea este elemento pictórico como muestra visible de ellas. Dentro de la historia de estos enamorados, el retrato parecer ser entre otras cosas la imagen de la diferencia entre el amor falso y el amor verdadero. Periandro sabe bien que el valor de Auristela excede al de su imagen y no es este el único lance en el que lo demuestra. Debido a los hechizos y malas artes de Hipólita la Ferraresa, Auristela cae enferma y pierde la belleza. Es un lance similar al que encontramos en *La española inglesa*. La gracia física que antes la caracterizaba ha desaparecido y el duque de Nemurs, enamorado solo de su imagen, se va de su lado. Periandro, sin embargo, permanece junto a ella esperando su restablecimiento.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Y no por eso le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada. [...] Esto era al revés en el duque, que, como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella iba en él faltando el amor. (IV, 9)

El verdadero retrato de Auristela está en el corazón de Periandro, y su valor excede a todas las copias pictóricas que van apareciendo a lo largo del peregrinaje. La imagen de la protagonista aparece en diferentes versiones a lo largo de la obra. Forma parte de la historia amorosa principal, la que se da entre Persiles y Sigismunda y posteriormente es captada por los pintores mientras viajan. Estos retratos aparecen así en varias de las historias secundarias, pero casi siempre lo hacen con el trasfondo de esa idea que separa las copias del verdadero original que es la persona.

Para reforzar esta lectura, el retrato de la joven se multiplica en copias a lo largo de la narración. Estas imágenes parecen actuar especularmente, como los distintos reflejos o las distintas miradas que se pueden ejercer sobre la protagonista. El retrato de Auristela es la pintura que pone en marcha la historia, pero es también su aparición dentro del lienzo peregrino o en ese enigmático cuadro que se encuentran cuando llegan a Roma. Los que contemplan a Auristela, viendo solo su belleza en cada una de estas apariciones pictóricas, miran sin ver. Cada uno parece tener una versión de la joven y ninguna es la verdadera. De todos los retratos de la protagonista, el que parece más fiel a su verdadero valor es la imagen que su enamorado lleva impresa de ella en el alma.

Los retratos no son tanto la reproducción de un rostro como el reflejo de una idea. Esto se puede aplicar igual al sentimiento amoroso o al concepto de gloria literaria, como se manifiesta en el episodio del poeta peregrino que recita su soneto a Roma y cuenta a los protagonistas la historia de un curioso museo. En él no se conservan cuadros, sino tablas en blanco para retratar a los próximos poetas ilustres³⁰³. Este ejercicio preparatorio supone una curiosa inversión de la idea de museo que, de contenedor del pasado, pasa a dirigir su mirada hacia el futuro.

³⁰³Paradójicamente, una de esas tablas en blanco es la que parece haber dejado el propio Cervantes como retrato. El cervantismo, a lo largo de los años, se ha encargado de ir pintándola: José Manuel Lucía Megías, «¿Cómo era Cervantes? De la invención literaria al retrato de un mito», *Clío: Revista de historia*, n.º 158 (2014): 30-35.

Un monseñor, clérigo de la Cámara, curioso y rico, tenía un museo, el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen sido ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir. (IV, 6)

La estampa de las tablas vacías es inquietante en sí misma y, además de servir para la crítica literaria al mencionar a diversos autores, hace visible un concepto similar al que se insinuaba en la imagen mental de Auristela, el de la cualidad ideal de la pintura. Estos cuadros no retratan lo que es o lo que se puede ver, sino lo que será. El propio Periandro se sorprende ante esta orientación de la pintura que parece dejar de lado la realidad circundante, lo que resulta especialmente llamativo cuando se hallan en una ciudad como Roma: «en esta ciudad, cabeza del mundo, están otras maravillas de mayor admiración» (IV, 6).

La mirada cervantina no se dirige a las principales obras de arte que, sin duda, podían encontrarse en la Roma de la época, sino a las que idea en su propia obra. De hecho, es un retrato de Auristela el cuadro que parece centrar la atención del autor y los personajes en la ciudad santa. Al fin de su peregrinaje, los personajes se encuentran de nuevo a la joven pintada en un lienzo. Aparece de cuerpo entero con los pies sobre una esfera y una corona partida en la cabeza, ¿corona de santidad o de hermosura? Cervantes, como en tantas ocasiones, nos plantea el enigma, en este caso un enigma visual, y deja la interpretación de nuestro lado. Esta nueva imagen de la protagonista nos transmite una inspiración religiosa, de hecho, parece casi una *madonna*, pero no podemos olvidar que se trata de una copia realizada a partir de copias procedentes de Francia. Ni siquiera en los retratos de inspiración divina, las imágenes pintadas pueden ponerse a la altura de los originales.

El retrato de Auristela no es una única imagen, sino una multiplicidad de instantáneas que incluso pueden llegar a incluirse en otras pinturas. De hecho, su retrato volverá a aparecer también dentro del lienzo peregrino. Lo sensible, parece desplegarse en una colección de estímulos que rodean a los personajes. La presencia de estos elementos visuales y simbólicos es notable en la última novela de Cervantes y, de hecho, no será este cuadro el único objeto artístico que aparezca en la historia. Junto al retrato de la protagonista, otras dos manifestaciones pictóricas adquieren

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

protagonismo en el relato. Tenemos por una parte el lienzo peregrino que recoge visualmente la historia que narra la novela y por otra parte, está el camarín de arte de Hipólita la Ferraresa.

2.1.2 El lienzo peregrino: la verdad y las mentiras

En el *Persiles* tanto las imágenes como las palabras cuentan relatos. En el caso del lienzo peregrino la alusión al tópico *ut pictura poesis*, parece centrarse más en la capacidad narrativa que tienen ambas disciplinas. Se trata, en cierto modo, de algo similar a lo que reclamaban los artistas plásticos de la época, empeñados en la consideración de su actividad como arte liberal, es decir, como una tarea intelectual y no como una mera artesanía. El retrato de Auristela, como se ha señalado, es capaz de condensar en una imagen la diferencia entre los distintos tipos de amor y, del mismo modo, el lienzo peregrino, es capaz de atrapar en un cuadro todas las peripecias de los protagonistas. Se puede contar con palabras y se puede contar con imágenes y además, en ambos casos, se pueden contar historias que tengan algo de fingido y de verdadero.

Al comenzar la tercera de las cuatro partes del *Persiles*, cuando definitivamente abandonamos las atmósferas norteñas y nos adentramos en el sur de Europa, los personajes recopilan las peripecias de los anteriores capítulos y encargan pintar con ellas un *lienzo peregrino*, una especie de mural con el que ir contando su historia en lo que les resta de viaje. La pintura se convierte así en un arte narrativo³⁰⁴. Lo que ya se ha contado antes con palabras, se reproduce ahora en una imagen que, de hecho, servirá como apoyo visual cuando los protagonistas tengan que explicar lo que han vivido. La imagen actúa como soporte mnemotécnico y como recurso narrativo, lo que acerca la pintura al mundo retórico. La imagen que resume todo lo que los personajes han vivido adquiere múltiples valores, es a la vez una écfrasis, una recopilación de lo narrado al modo de la novela bizantina, una enseñanza visual y una *verdad portátil*³⁰⁵.

304Selig, «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture».

305Carlos Brito Díaz, «Porque lo pide así la pintura: La escritura peregrina en el lienzo del Persiles», *Anales cervantinos*, 1995, 316.

El encargo del lienzo peregrino por parte de Periandro se realiza al inicio del tercer libro³⁰⁶, lo que hace de él una especie de recordatorio y recopilación de todas las peripecias septentrionales. Sin embargo, en la primera mitad de la obra aparece ya prefigurado en las palabras con las que el maledicente Clodio imagina el futuro de Antonio. El lienzo del que se habla aquí serviría para convertir a la familia del bárbaro y su particular historia en un espectáculo callejero, y aprovechar así, a modo de teatro, la sorpresa creada por los hábitos y vestimentas del grupo.

Y este nuestro bárbaro español, en cuya arrogancia debe estar cifrada la valentía del orbe, yo pondré que si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla Bárbara en un lienzo, y señalando con una vara el lugar donde estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros y la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros y e incendio no pensado de la isla, bien así como hacen los que, libres de la esclavitud turquesca, con las cadenas al hombro, habiéndolas quitado de los pies, cuentan sus desventuras con lastimeras voces y humildes plegarias en tierras de cristianos. (II, 5)

El lienzo del que habla Clodio no solo anticipa el que manda pintar Periandro, sino también el de los falsos cautivos con los que los personajes se encuentran en tierras peninsulares (III, 10). A diferencia de estos dos cuadros: el imaginado por Clodio y el que resulta ser falso; el que manda pintar Periandro parece estar libre del interés pecuniario. Sin embargo, todos ellos son capaces de contar relatos. En ellos se puede pintar la realidad *a noticia*, pero también *a fantasía*³⁰⁷. Cervantes no atribuye a las imágenes mayor relación con la verdad que a las palabras.

En este peculiar lienzo narrativo del *Persiles*, a través del juego especular entre historia y pintura, podemos advertir un proceso de écfrasis invertida³⁰⁸. No solo se describe un lienzo dentro del relato, sino que se pinta lo ya se ha contado en el texto. Esto provoca, a su vez, otro cambio con respecto a la utilización que se hacía de este recurso en las novelas griegas. En ellas era frecuente que los cuadros que se describían hicieran alusiones a mitos que de una manera u otra prefiguraban el

306Que la recapitulación de las historias anteriores se realice al comienzo del tercer libro podría apoyar la idea de que su redacción se produce en una segunda fase. El propio autor estaría haciendo también ese mismo resumen mental al retomar el trabajo narrativo. Sin embargo, en el libro II encontramos ya menciones que anticipan la aparición del *lienzo peregrino*.

307Brito Díaz, «Porqué lo pide así la pintura».

308Aurora Egido, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, n.º 2 (1990): 621–641.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

desarrollo de la historia, la écfrasis era proléptica, mientras que en este caso, la pintura que se describe es analéptica³⁰⁹.

Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia³¹⁰ [...]. Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese.

Persiles (III, 1)

La plasmación gráfica de todas estas aventuras nos ofrece, además, una nueva copia del retrato de Auristela. Como no podía ser de otra manera, la joven aparece en el lienzo que refleja las aventuras del peregrinaje y al comentar esta nueva aparición, nos encontramos con el tópico del retrato irrealizable. Dentro de este cuadro narrativo, la imagen de la joven se presenta como la copia imposible de una belleza que no se puede atrapar en una imagen. No se puede capturar la imagen de la joven: «a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» (III, 1).

La convivencia dentro de la novela de las dos narraciones, la textual y la gráfica, nos remite de nuevo al tópico horaciano *ut pictura poesis* y nos plantea una vez más la competencia entre disciplinas. El trasvase de influencias de un ámbito a otro se manifiesta de nuevo en el relato en el encuentro de los protagonistas con un poeta y dramaturgo que se propone escribir una comedia imitando el lienzo peregrino: «no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún

309Isabel Lozano Renieblas, «La función de la écfrasis en el *Persiles*», en *Actas del III CINDAC, Menorca 1997* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998), 509.

310El texto inserta aquí una larga recopilación de los asuntos retratados en el lienzo, que recoge los elementos visuales más impactantes de los dos primeros libros de la obra. No solo se incluyen las imágenes que los personajes han visto, sino también, por ejemplo, las que han soñado. El lienzo funciona como memoria visual de todo lo que se ha puesto ante los ojos del lector en la primera mitad del libro: «a un lado pintó la isla Bárbara ardiendo en llamas y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla Nevada donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto [...] acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios y allí, junto a la nave, donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío...» (III, 1) ¿Quién pinta todas estas visiones? Podríamos decir que es el pintor que ejecuta el lienzo, que es Periandro con su relato y finalmente podríamos apuntar a la figura del propio Cervantes.

todavía iban corriendo las vidas de Periandro y Auristela» (III, 2)³¹¹. Cómo se cuenta mejor ¿con imágenes o con palabras? El autor no da una respuesta definitiva, pero lo que sí parece dejar entrever es que en ambas artes pueden darse trampantojos, ilusiones y engaños. Para exponer esta idea, Cervantes recurre a otro objeto artístico, se trata de otro *lienzo peregrino*.

En su camino, ya por el sur de Europa, los protagonistas del libro se encuentran con otros peregrinos que también van con un lienzo y cuentan su historia. En este caso, el relato de los personajes no es una historia de amor y aventuras, sino de cautiverio en Berbería. Como ya había anticipado Clodio en su maledicente comentario (II, 5), debía de tratarse de una práctica con cierto predicamento en la época. Estos supuestos presos, ahora liberados, recorren ahora la península contando sus peripecias ayudados por un lienzo donde se retrata su historia. Para mover al auditorio, los antiguos cautivos dan pruebas de sus aventuras y sus penalidades: «Esta señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel...» (III, 10). En su narración, que tiene mucho de teatral, van poniendo antes los ojos de los oyentes las imágenes de lo que cuentan.

El procedimiento es similar al que emplean los protagonistas de la novela, con la salvedad de que, en este caso, la historia es completamente falsa. En uno de los pueblos donde los presos fingidos cuentan su relato, el alcalde ha sido cautivo verdaderamente y a pesar de las imágenes que los dos narradores ponen antes sus ojos reconoce el engaño. Como las palabras, también las pinturas sirven para contar ficciones. Cervantes parece querer decirnos que, a pesar de la evidencia a los ojos, no se puede confiar en la veracidad de todo lo que percibe nuestra vista, y mucho menos si lo que se nos muestra se enmarca dentro de un espectáculo que tiene tanto de teatro.

311 Las cavilaciones del dramaturgo sobre el género de su obra abordan de manera irónica temas de debate importantes en la teoría literaria de la época. Las poéticas de inspiración aristotélica, como la del propio Pinciano, planteaban de manera simultánea la necesidad de la verosimilitud y la recomendación de organizar los relatos estructurando de manera adecuada los nudos y sus desenlaces. El comentario del dramaturgo del *Persiles* apunta la dificultad de aunar ambos propósitos. ¿Cómo puede ser fiel a la realidad y a la vez planear la disposición de su historia si todavía no sabe cuál va a ser el final de sus personajes?. En el *Quijote*, cuando el caballero dialoga con Ginés de Pasamonte sobre la novela autobiográfica que está escribiendo se plantea un dilema parecido: «-¿Y está acabado [el libro] -preguntó don Quijote?. -¿Cómo puede estar acabado -respondió él- si aún no está acabada mi vida?» (I, 22).

Frente a la ficción pictórica, el alcalde que ha reconocido el engaño pide una prueba de palabra. «Escúcheme y dígame cuántas puertas tiene Argel, y cuántas fuentes, y cuántos pozos de agua dulce» (III, 10). La descripción verbal se presenta como una prueba de verdad capaz de desvelar el engaño que se produce en la imagen. En este caso son unas pocas palabras certeras las que, para el alcalde, pueden llegar a tener más credibilidad que las mil imágenes que estos supuestos cautivos van mostrando.

Este falso lienzo peregrino actúa como reverso del lienzo de los protagonistas. En el camino se encuentran ambos grupos y todos narran una historia de aventuras a través de imágenes. Sin embargo, en un caso es falsa y en el otro es verdadera. Persiles, Sigismunda y sus acompañantes pintan sus peripecias para no olvidarlas, para mantenerse fieles a lo ocurrido. Sin embargo, los falsos cautivos pintan para contar un relato inventado. Como tantos otros elementos narrativos en el *Persiles*, los dos lienzos narrativos actúan de modo simétrico, especularmente³¹², enfrentando sutilmente la ficción y la realidad y poniendo en evidencia que ambos planos pueden desarrollarse de igual manera en la pintura o en la poesía.

Las dos imágenes son análogas y parecen iguales, pero una relata aventuras inventadas y la otra hechos vividos, reales dentro de la ficción literaria. Los dos lienzos narrativos son muestra de la condición simétrica del relato, lo verdadero y lo falso se miran cara a cara, y Cervantes parece querernos decir que lo que se cuenta con imágenes, puede contener la misma mezcla de realidad y ficción que lo que se cuenta con palabras. Los lienzos son capaces de pintar la realidad *a noticia*, pero también *a fantasía*. Podemos advertir también el proceso de écfrasis invertida³¹³, pues no se describe un lienzo, sino que se pinta lo ya se ha contado.

Con la introducción de este segundo lienzo peregrino, Cervantes apunta hacia la capacidad de engaño y ficción de la pintura que tanta importancia va a adquirir en su época y a lo largo de todo el periodo barroco. En *Il cannocchiale aristotelico* de 1654, Tesauro examina el concepto de agudeza y señala que las *de cuerpo figurado*,

312Sobre las correspondencias entre elementos del *Persiles*: García Galiano, «Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*», 97.

313Egido, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», 624-41.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

entre las que se cuenta también la poesía, se alcanzan «primero por la pintura, la cual, poniendo ante los ojos el simulacro de las cosas, por virtud de la *imitación material*, genera en el intelecto un agradable engaño y una engañosa maravilla, haciéndonos creer que lo fingido es verdadero³¹⁴». En su *Arte de la pintura* de 1649, Pacheco también señala que «la pintura es aparente y engaña³¹⁵».

En el *Persiles*, Cervantes no solo introduce esa capacidad ficcional de las imágenes, sino que además ironiza sobre ella. Cuando se descubre la falsedad del lienzo de los cautivos, estos son aconsejados para que den a su historia falsa un aire más verdadero, es decir, para que la sometan al precepto aristotélico de la verosimilitud que guía al mismo Cervantes en su obra literaria. Pintura y literatura retratan la realidad que se ve, pero también la que se finge de manera verosímil. En el *Tesoro* de 1611³¹⁶, se nos dice que pintar «es imitar con varias colores en plano a las cosas naturales o a las artificiales». La pintura copia lo que se ve al natural, pero cuando habla de lo artificial ¿se refiere a algo que se ve o algo que se imagina?

2.1.3 Hipólita la Ferraresa o la pintura tentadora³¹⁷

La pintura, como las palabras, tiene capacidad narrativa y de engaño. Quizá no sea capaz de atrapar el alma de la amada, pero desde luego, sí que es posible contar la historia de ese amor a través de las imágenes. Las artes visuales, además, resultan tentadoras. Esto se va a dejar entrever en el *Persiles* en el momento en que Periandro visita el gabinete de pintura de Hipólita la Ferraresa. Se trata de otro de los episodios en los que las imágenes pictóricas aparecen en el relato. Cuando los protagonistas llegan a Roma, Periandro, aparentemente un peregrino en la ciudad

314«Prima, per la PITTURA, laqual trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose, per virtù della *Imitation materiale*, genera nell'intelletto un piaceuole inganno, & una inganneuole maraviglia: facendoci à credere *che il finto fia il vero*» Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingenua elocutione* (Turín: Bartolomeo Zauatta, 1670), 26.

315Francisco Pacheco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simon Faxardo, 1649), 43.

316Covarrubias, *Tesoro de la Lengua española o castellana*.

317Algunas de las conclusiones de este apartado se presentaron en el Congreso Internacional *El erotismo en la literatura y en las Artes*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2011 y aparecen recogidas en: Patricia Lucas Alonso, «El espacio erótico del gabinete de pintura: El caso del Persiles cervantino», en *El erotismo en la modernidad*, ed. Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso (Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012), 213-28.

santa, es tentado por esta joven y atractiva cortesana. Se trata de la última prueba de su amor por Auristela. Roma se presenta ante los ojos del joven de manera sensual y no tanto como la capital del catolicismo contrarreformista³¹⁸. La pintura aparece entonces en el relato como una tentación para los sentidos.

El contenido erótico de algunas de las obras pictóricas del Renacimiento y Barroco puede no parecer tan evidente para el espectador actual, más acostumbrado a acercarse a estas imágenes en busca de placeres intelectuales. En el Siglo de Oro, sin embargo, no parece que fuera esta la visión con que se contemplaban siempre estas imágenes. Los testimonios literarios nos informan de la recepción de estas obras en las que, junto a cuestiones visuales, se consideraban también los aspectos narrativos y otros más puramente carnales. En la literatura áurea, la mención a las pinturas mitológicas de autores como Tiziano, Rafael o Miguel Ángel solía ir cargada de sugerencias eróticas.

Los historiadores del arte han encontrado en la literatura de la época distintos ejemplos que nos informan de la recepción coetánea de estas pinturas. En el caso de Lope de Vega, muy atento en sus comedias a las posibles sugerencias visuales, es relativamente frecuente la mención a las obras de los pintores del Renacimiento. Los desnudos, encuentros y raptos mitológicos funcionan como reflejo de las tensiones sexuales entre los personajes y cargan de sensualidad los espacios en que aparecen. Estas menciones nos muestran por una parte «lo abiertos que tenía Lope de Vega los ojos ante ciertas pinturas que tenía el Alcázar» y por otra, el aprovechamiento literario que hace Lope³¹⁹ de la pintura a la hora de «crear en sus comedias diversos niveles de significación e incluir en ellas guiños eruditos que solo podían entender

318En la imagen renacentista de la ciudad de Roma convivían, a veces de manera demasiado estrecha, la realidad religiosa y la cortesana. En un paseo por la ciudad, Montaigne pone de manifiesto la dimensión de tentación carnal que acompañaba a la ciudad santa: «el mayor provecho que se saca de ello es ver a las damas en las ventanas, y en concreto a las cortesanas, que se muestran en sus celosías con un arte tan traidor que con frecuencia me he ruborizado al ver cómo llaman nuestra atención». Michel de Montaigne, *Diario de viaje a Italia, por Suiza y Alemania*, ed. Jaume Casals Pons (Barcelona: Península, 1986), 105.

319Sería el caso de la comedia *La viuda valenciana*, publicada en 1620, donde se menciona el el famoso cuadro de Tiziano, *Venus y Adonis* (1553-54). La protagonista de la obra de teatro intenta retener a su amado como la propia Venus hace en el cuadro. También alude de manera expresa a Miguel Ángel, y a la escasez de ropa de sus pinturas, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.

los espectadores más cultos³²⁰». Se trata de obras que se mueven en esa lectura a dos niveles de la que nos habla Maravall cuando examina el Barroco³²¹.

Las historias mitológicas, en las que la imagen de desnudos y escenas eróticas no era algo extraño, aparecen en la colección de pinturas de la cortesana del *Persiles*. La mención al mundo grecolatino, con sus pasiones y amores desatados, podía convertirse en una forma sutil de aludir a actividades poco decorosas. En la poesía erótica de la época no era raro encontrar en estas capas de cultura clásica, unidas a la ironía, una forma de decir sin decir, de mencionar de manera elegante lo que dicho de otro modo podía resultar poco decoroso: «-¿Qué tenemos pues del raro / cuadro de nuestra Lucrecia? / -Que es casto menos que caro. / -¿En cuánto la hechura precia? / Que en ningún caso reparo. / -Cien escudos de oro fino / te dejarán ser Tarquino³²²».

En la España oficial de la época, preocupada por la licitud de las costumbres y las disquisiciones doctrinales, la imagen del desnudo no era en absoluto considerada inocente. Esto planteaba un problema con respecto a las distintas fábulas mitológicas de los grandes pintores, lo que llevó a los más sutiles teóricos a establecer distintas normas y consideraciones. Los desnudos y las distintas escenas mitológicas podían considerarse lícitas si se exponían en un lugar adecuado, lo que venía a equivaler a un espacio privado y secreto. En el caso de las obras de Tiziano: *Venus y Adonis* y *Dánae recibiendo la lluvia de oro*³²³ se sabe, por la correspondencia cruzada entre el pintor y el monarca, que se pensaba en un espacio reservado para las obras.

Es a este respecto muy interesante la carta con que Tiziano acompañó el envío de *Venus y Adonis*, la segunda de las *poesíe*³²⁴. En ella el artista habla a Felipe, entonces rey de Inglaterra, de un hipotético camarín donde

320Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, 184.

321Maravall, *La cultura del barroco*.

322Pierre Alzieu, Robert Jammes, y Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Editorial Crítica, 1984), 238.

323 Las dos obras retratan un cuerpo femenino desnudo desde dos ángulos de vista diferentes. Las dos miradas contrapuestas con que Tiziano pinta a Venus vendrían a demostrar que, a pesar de ser un arte en dos dimensiones, la pintura también puede retratar las distintas caras de un cuerpo de bulto redondo. Sin embargo, en las obras se aprecia, junto a esta propuesta intelectual, el placer en la representación del cuerpo femenino e incluso ha habido quien ha señalado que se trata en realidad de dos visiones de Isabel de Osorio, amante del monarca, retratada así para su contemplación privada. Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)* (San Sebastián: Nerea, 1994).

324Que Tiziano se refiera sus obras como *poesías* apunta a la relación entre lo pictórico y lo literario.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

exponer estas obras, indicando de esta manera el sentido de pintura «privada» que, lógicamente, había de poseer y que la hacía, por tanto, moralmente lícita. De lo privado de este espacio podemos hacernos idea si tenemos en cuenta que no ha llegado a nosotros ninguna mención del mismo y que este grupo de pinturas no aparece recogido ni siquiera en los inventarios generales, habitualmente muy minuciosos, levantados a la muerte de Felipe II en 1598³²⁵.

El camarín o gabinete privado de pintura, con las obras mitológicas de los grandes artistas italianos en su interior, se convierte en un espacio para el deseo, en un lugar erótico. Con gran conocimiento histórico y sutil ironía, Gonzalo Torrente Ballester recoge este hecho en su *Crónica del rey pasmado*, también adaptada al cine³²⁶. El joven Felipe IV entra en ese espacio secreto en busca de imágenes carnales. Como no le dejan ver desnuda a su propia esposa, el monarca busca satisfacer su deseo frente a las Venus y Dánaes de las pinturas mitológicas. La ficción de Torrente parece estar bastante cerca de la realidad de estas salas reservadas que investigan los historiadores del arte.

La habitación prohibida correspondía a una torre, la del norte-este. [...] Cuando sus ojos se habituaron a la luz escasa, pudo ver que en todos ellos había mujeres desnudas, solas o en compañía. Se hallaba ante las mitologías que su abuelo había coleccionado, y que sólo podían contemplarse con un permiso especial de la curia toledana, firmado de puño y letra del primado [...].

-Los teólogos más sutiles, Majestad, tienen dudas de que su abuelo, el Gran Rey, se haya salvado, sólo por haber gastado en estas porquerías el dinero del pueblo.

Las porquerías las firmaban, entre otros, Tiziano y un extraño holandés llamado El Bosco, «Hierombosc», según las cartas del abuelo a sus hijas muy amadas³²⁷.

Bien guardadas en estos cuartos secretos, las pinturas mitológicas se nos muestran como imágenes capaces de unir la erudición al erotismo. El camarín de pintura, como comprobará Periandro al conocer el Roma a Hipólita la Ferraresa, es a la vez un espacio de cultura y de deseo. En el camarín de esta cortesana, coexisten obras de la Antigüedad con cuadros de algunos de los nombres más importantes de la pintura italiana del momento. Esta convivencia responde al deseo de emulación de lo

325Fernando Checa Cremades, «Museo Nacional del Prado. Enciclopedia online», 15 de septiembre de 2009, <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro-tiziano/>. [Consultada el 26 de agosto de 2017]

326Imanol Uribe, *El rey pasmado* (Aiete Films / Ariane, 1991).

327Gonzalo Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 34-35.

clásico que parece inspirar buena parte del arte de la época, pero también nos plantea otro interrogante. Estos cuadros de los que habla Cervantes ¿son vistos o solo leídos, son *pictura* o son *poesis*? Buena parte de las pinturas clásicas solo son conocidas por sus descripciones, por eso es más que probable que muchos de estos cuadros sean tan solo imágenes construidas con palabras. Como en el caso del lienzo peregrino, Cervantes pone de manifiesto las relaciones e interferencias entre texto e imagen. La ficción y la realidad se entremezclan de la misma manera en la pintura y en la poesía, lo que constituye una de las claves de la lectura cervantina del famoso tópico horaciano.

El espacio en el que Hipólita introduce a Periandro para intentar conquistarlo es sugerente, placentero y está lleno de pinturas³²⁸. La joven y atractiva cortesana que intenta seducir al protagonista vendría a ser el reflejo especular de los pretendientes de Auristela y, como ellos, intentará tentar al joven a través de lo sensible, por eso lo lleva a una sala repleta de pinturas mitológicas. Sin embargo, ni siquiera estas estampas, entre las que podemos imaginar la presencia de algún desnudo, hacen olvidar al joven la verdadera imagen del amor, ese retrato de Auristela que él lleva grabado en el alma.

La austeridad de la peregrinación de los protagonistas se encuentra con la imagen de la urbe tentadora en la sala de pintura de Hipólita la Ferraresa, una mujer a la que no faltan hermosura, riqueza ni buena crianza. La riqueza de sus aposentos, que parece remitirnos a la vistosidad de las estancias cortesanas de la pintura de la época³²⁹, se convierte en una tentación para los sentidos. Los objetos de su casa se exponen visualmente, como si de bodegones³³⁰ se tratase, pero el principal elemento de persuasión que va a emplear esta mujer van a ser las imágenes. Hipólita, encandilada por la belleza del joven, intenta seducirlo, de manera que su encuentro en la sala de pintura se convierte en una prueba de amor para el protagonista. La

328Sobre el erotismo en la pintura del Renacimiento y Barroco: Artur Ramon, *Falsas sirenas son* (Barcelona: Elba, 2016).

329Soledad Arredondo Sirodey, «El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2008): 151-70.

330Adela Lupi, «El “ut pictura poesis” cervantino: alegorías y bodegones en el “Persiles”», en *Volver a Cervantes, Actas del IV CINDAC-Lepanto*, vol. 2 (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001), 907-12.

mujer, que sabe bien la tentación que suponen sus bienes, conduce al joven hasta su aposento más rico y sensual, el que está lleno de cuadros. Mientras tanto, el narrador comenta sutilmente al respecto.

Con la buena crianza, con los ricos ornamentos de la persona y con los aderezos y pompa de la casa se cubren muchas faltas, porque no es posible que la buena crianza ofenda, ni el rico ornato enfade, ni el aderezo de la casa no contente. (IV, 7)

La Roma erótica y sensual, retratada en 1528 en *La lozana andaluza*³³¹, se deja entrever aquí en la figura de la dama cortesana, que intenta seducir al protagonista y lo acorralla en uno de esos espacios del deseo plagado de sugerencias pictóricas. Este amor tentador, que nace como afición a las cosas e imágenes bellas, se opone al amor de corte neoplatónico de los protagonistas, que a través del matrimonio parecen consumir en Roma su encuentro mutuo en la belleza de las almas. Periandro escapará de Hipólita para unirse a Auristela, pero antes tendrá que ser capaz de renunciar al mundo de sensualidad tentadora y pictórica en el que la cortesana lo introduce.

Abrieron la sala y, a lo que después Periandro dijo, estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes; prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera, como a émulas suyas, que, a su despecho, están mostrando la magnificencia de los pasados siglos. (IV, 7)

La sala donde Hipólita conduce a Periandro para tentarlo está repleta de pinturas. Con una actitud claramente renacentista, el autor iguala los grandes nombres de la antigüedad: Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes, con los de los grandes maestros de la época: Rafael y Miguel Ángel. «Todo esto tenía Hipólita, dama cortesana, que en riquezas podía competir con la antigua Flora, y en cortesía, con la misma buena crianza» (IV, 7). La cortesana culta, refinada y tentadora, se equipara con la diosa primavera, con el mundo de los sentidos porque, como nos

331 Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Claude Allaigre (Madrid: Cátedra, 2007).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

dice Cervantes: «con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y, con la cortesía, si así se puede decir, se hacía adorar» (IV, 7).

La lonja donde Hipólita ha conducido a Periandro estimula todos sus sentidos. A la vista se ofrecen los cuadros, al gusto una abundante mesa y al oído llegan los cantos de los pájaros enjaulados en «confusa pero agradable armonía» (IV, 7). Hipólita busca el favor de Periandro intentando llegar a él desde lo sensible, desde la armonía de lo agradable que casi siempre deleita, como el canto de esos pájaros enjaulados que se oyen en la sala, un canto, eso sí, que en ocasiones resulta confuso.

Cuando el amor se viste de estas tres calidades, rompe los corazones de bronce, abre las bolsas de hierro y rinde las voluntades de mármol, y más si, a estas tres cosas, se les añade el engaño y la lisonja. (IV, 7)

Cervantes parece deslizar una crítica a ese mundo físico y sensorial. Al leer el texto, el moralista de la época se tranquiliza. La tentación parece haber sido señalada como algo pernicioso, pero al leer con atención, la actitud del narrador se nos muestra algo más ambigua e indulgente.

¿Hay, por ventura, entendimiento tan agudo en el mundo que, estando mirando una de estas hermosas que pinto, dejando a una parte las de su belleza, se ponga a discurrir las de su humilde trato? (IV, 7)

La belleza sensorial encandila y no es fácil resistirse a sus envites. Se encarece así el valor de Periandro, capaz de renunciar a Hipólita para entregarse a Auristela y, a la vez, se abren las puertas a la reflexión sobre los diversos tipos de belleza. «La hermosura, en parte, ciega y, en parte, alumbra: tras la que ciega corre el gusto; tras la que alumbra, el pensar en la enmienda» (IV, 7). Pensamiento y gusto corren detrás de dos bellezas distintas. Parece que la belleza ideal responde a una intención más elevada, pero también se deja entrever que el gusto es una parte de la condición humana.

Ante el mundo sensible, el narrador muestra a la vez su fascinación y sus objeciones, nos deja entrever los comercios a los que se dedica la cortesana, pero no se centra en la condena de sus actividades. No es difícil imaginar los calificativos que otros autores de la época, más rigurosos y menos indulgentes, habrían regalado a

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Hipólita, que algunos relacionan con la mujer de Putifar y su intento de seducir a José³³². Cervantes, tras pintarnos el mundo de deleites artísticos y sensuales en los que ella vive, nos dice: «¡Oh Hipólita, sólo buena por esto!» (IV, 7).

Hipólita la Ferraresa es buena por amar el arte, por regalar los sentidos de Periandro y por crear una atmósfera deleitosa, pero solo es buena por eso. «Si, entre tantos retratos que tienes, tuvieras uno de tu buen trato y dejaras en el suyo a Periandro» (IV, 7). Hipólita, la amante del arte y la sensualidad, no es totalmente condenada ni mostrada como enteramente negativa, a pesar de las insinuaciones que se hacen sobre sus actividades como cortesana. Prueba de ello es que al final de la novela, cuando se ajustan cuentas y se atan cabos, el autor acaba liberándola del rufián que la protege, Pirro el calabrés, «cuya muerte dio la vida a Hipólita, que vivió desde allí adelante» (IV, 13). La cortesana dispondrá de una nueva existencia que, sin embargo, estará lejos de su deseado Periandro. El camino de él no está junto a ella, por eso tiene que abandonar su lonja llena de pinturas y referencias artísticas, «cansado de ver cosas de tanto deleite y enfadado de ver que todas ellas se encaminaban contra su gusto, dando de mano a la cortesía, probó a salirse de la lonja» (IV, 7).

Periandro sale del cuarto donde Hipólita conserva sus obras de arte. Dejémosle marchar junto a su amor ideal, pero quedémonos por un momento ante las pinturas que guarda la Ferraresa. Su colección es una muestra de erudición clásica y conocimiento del arte de su época: Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes, junto a Rafael y al divino Miguel Ángel. Cervantes aparece aquí como un buen conocedor de las referencias pictóricas cultas. En el *Persiles* es posible detectar afirmaciones en la línea del *ut pictura poesis* e incluso se podría llegar a ver una anticipación de algunas de las teorías expuestas en el Laocoonte de Lessing. Es aquí cuando Cervantes nos dice que la poesía pinta y que la pintura cuenta, pero a la vez nos deja caer una afirmación en la que parece dar la preeminencia a lo leído frente a lo observado. La *lección*, la palabra, excede a la vista si se examina con atención, si se repara en ella una y muchas veces (III, 8).

³³²Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 210.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Frente a lo vivo, Cervantes se queda con lo pintado, pero con lo pintado en los libros. Y si ahora nos paramos frente a la lista de nombres de artistas que nos ha dado en el cuarto de Hipólita la Ferraresa, vemos que difícilmente Cervantes habría podido ver obras de muchos de ellos. Las pinturas de la Antigüedad clásica no se conservan y solo han quedado los nombres de sus autores como referencias literarias, son nombres leídos, pero ¿leídos dónde?

Si acudimos a las primeras estrofas del canto XXXIII del *Orlando Furioso*, un texto que con certeza visitó Cervantes, nos encontramos también con un cuarto lleno de pinturas³³³. Si, como nos recomienda el narrador del *Persiles*, leemos reparando con atención, veremos que en la lista de nombres que nos da Ariosto están contenidos todos los que Cervantes enumera en su texto, ambos incluyen además, la proverbial adjetivación de divino referida a Miguel Ángel.

Cervantes habría podido tomar los nombres del original en italiano o de alguna de las traducciones que ya circulaban en 1605: la de Jerónimo Jiménez de Urrea (Amberes, 1549), la de Hernando Alcocer (Toledo, 1550) y la de Diego Vázquez de Contreras (Madrid, 1585). Aunque por las palabras del cura del Quijote, parece que se queda con el original italiano salido de la mano del «cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza» (*Quijote* I, 6).

En cualquier caso, parece que Cervantes se atiene a lo que nos dice y da preeminencia a las pinturas leídas frente a las realmente vistas. Nos habla de cuadros literarios, de referencias artísticas que son más librescas que visuales. Las referencias eróticas, cifradas en las imágenes de los grandes pintores del Renacimiento y el Barroco, realizan así dos viajes de ida y vuelta. Recorren, por una parte, la distancia que media entre España e Italia, y a la vez parecen viajar continuamente entre la literatura y el arte.

Probablemente, Hipólita la Ferraresa (1617) no se encontraría incómoda entre la *Venus* de Tiziano (1538) y la velazqueña *Venus del Espejo* (1647-51). Cervantes

333Selig, «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture», 309-10.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

encarna literariamente a la mujer tentadora y sensual, imagen de la belleza sensorial y del amor físico. Se trata de una mujer rodeada de pinturas y a la vez muy similar a otras mujeres pintadas, a todas esas Venus de los grandes maestros, italianos y españoles, de la pintura áurea. Hipólita la Ferraresa, con su lonja llena de cuadros tentadores, es la viva imagen de una Venus literaria. El erotismo ideal que se muestra en estas figuras clásicas es muestra también de la importancia que sobre lo real tenía lo verosímil, lo creíble según los cánones y tópicos de la época. Tanto en las representaciones pictóricas como en las literarias, se trata de imágenes ideales, claramente distintas a las del realismo decimonónico. Frente a escritores o pintores testimoniales, esta actitud descriptiva deja abiertas las puertas a lo simbólico y esto ocurre de manera paralela en la literatura y las artes. No parece difícil aplicar al *Persiles* algunas afirmaciones realizadas sobre la pintura áurea.

Hay algo común en las tres generaciones que hicieron del Seiscientos el Siglo de Oro de la pintura española: una necesidad de figurar, por diversos medios, la idea de lo trascendente que existe más allá de las apariencias, pero que no cabe expresar sino por las apariencias mismas. De aquí el supuesto realismo de una pintura que en el fondo no es más que una referencia al más hondo y secreto de los idealismos³³⁴.

A través de lo simbólico, la pintura podría llegar a representar lo ideal, en contra del platonismo estricto que la consideraría como una copia de segundo orden. Se apuntaría así hacia la discusión entre la pintura sensual y la pintura intelectual, tema de debate en los círculos artísticos de la época. Frente a la vistosidad colorista, se sitúa la pintura que aboga por el dibujo y la línea, por la idea. La pintura podría salvar la condición de mera copia poniendo su mirada no en la naturaleza accesible por los sentidos, sino en un mundo inteligible y simbólico al que se accede a través de un proceso de selección intelectual³³⁵.

La pintura, y las distintas ideas sobre ella, aparecen en la novela como imagen de la mezcla entre realidad y ficción, entre lo sensible y lo ideal, que impregna la narrativa cervantina. Por eso, al narrar la historia de dos enamorados, Periandro y Auristela, es inevitable que lo pictórico aparezca también como imagen de la diferencia entre el amor falso y el amor verdadero. Periandro sabe que el valor de

334Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 271.

335Morán y Portús, *El arte de mirar*, 188-89.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Auristela excede al de la imagen de su retrato, pero no es esta la única trampa pictórica que se le tiende en la novela. Antes de casarse con su amada, ha tenido que vencer la tentación del amor sensual. En Roma, la ciudad del Papa pero también la ciudad del amor, ha tenido que superar esta última prueba, la de una sensualidad que le tienta en la figura de Hipólita la Ferraresa, la mujer seductora que le conduce a un espacio sugerente, placentero y lleno de pinturas.

2.2 Écfrasis escultórica

Las sugerencias pictóricas en el *Persiles* son abundantes y variadas, de lujosas pinturas a lienzos peregrinos, pasando por retratos portátiles. La imprenta y la difusión de estampas, así como las obras de pequeño formato, habían hecho accesibles las artes plásticas a capas de la población que, en épocas anteriores, lograban el contacto con el mundo artístico fundamentalmente a través de las instituciones religiosas. La Edad Moderna populariza la expresión gráfica y Cervantes es capaz de aprovechar las posibilidades narrativas que esta ofrece. Junto a estas imágenes, aparecen también en el texto descripciones de elementos o conjuntos de tipo escultórico, pero el tratamiento que reciben es distinto.

En el caso de la escultura, por las propias características de las obras, la reproducción y difusión de las piezas era más compleja y, en buena medida, esta práctica artística siguió muy vinculada a los centros de poder político o religioso. Durante los siglos XVI y XVII en España la principal fuente de encargos para los talleres es la Iglesia, lo que provocará que sean retablos y pasos procesionales los tipos de piezas escultóricas más cultivados. Los temas mitológicos, que disfrutaron de tanto protagonismo en el entorno italiano, quedarían en un segundo plano en España frente a las imágenes devocionales³³⁶. No es casual que en el *Persiles* se

³³⁶La importancia de la escultura religiosa en España es visible en la producción de los principales artistas del Renacimiento al Barroco. Sin ánimo exhaustivo, pues el propósito excedería el contexto de esta nota, podemos citar como ejemplos a Alonso Berruguete (1490-1561), Juan de Juni (1506-1577), Gregorio Fernández (1576-1636) de la llamada escuela de Valladolid, Martínez Montañés (1568-1649) y Alonso Cano (1601-1667) de la escuela andaluza y finalmente a Salzillo (1707-1783) en Murcia. En la producción de todos ellos la temática religiosa ocupa un lugar protagonista. VV. AA., *Historia del Arte (vol. 3): La Edad Moderna*, ed. Juan Antonio Ramírez (Madrid: Alianza, 1997). Ana María Arias de Cossío, *El arte del Renacimiento español* (Madrid: Encuentro, 2009).

aluda a imágenes de tipo escultórico enmarcadas en dos ámbitos de tipo religioso: dentro de una de las ermitas que encuentran los peregrinos en su periplo insular (II-18) y en el monasterio de Guadalupe (III-5). En un caso se trata de un lugar inventado y en el otro de una localización real reconocible por los lectores de la obra.

En ambos casos, las imágenes que se presentan en el texto están ligadas a lo sagrado y en las dos ocasiones se trata de figuras que buscan el impacto emocional en el espectador. En los tratados de teoría artística de la Contrarreforma se distingue entre dos tipos de creadores de imágenes: «Uno practica el arte puro (*pura arte, arte sola*) y su fin es la semejanza, mientras que el otro practica un arte sagrado con fines de persuasión³³⁷». El *puro artifice* solo tendría como límite la verosimilitud, mientras que para el *artefice cristiano*, del que se habla en los tratados, la codificación de las imágenes estaría condicionada por las promulgaciones del Concilio de Trento.

El cuidado con el que la Contrarreforma codifica las imágenes tiene que ver con la capacidad que se les atribuye de «unir a los hombres con Dios», como señala Paleotti en su *Discurso sobre las imágenes sagradas y profanas*³³⁸ (Bolonia, 1582). En 1649, en su *Arte de la pintura*, Pacheco apunta hacia esa misma finalidad: «hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico: el cual a guisa del orador se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión³³⁹». Ciertas imágenes serían así elementos de predicación y para convencer mejor deberían ejercer un fuerte impacto emocional. Pero, junto a ellas, existen también otras cuya orientación no es trascendente y quedan sujetas solo a los requisitos de la semejanza. La aparición del concepto moderno de arte en los siglos XVI y XVII provoca la crisis del funcionamiento tradicional de las imágenes³⁴⁰.

337Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 25.

338Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle imagini sacre e profane», en *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, vol. II (Bari, 1961), 117-517. «E non avendo altra mira insomma tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità» (p. 215) [Texto disponible online en <http://www.memofonte.it>. Web de la *Fondazione Memofonte: Studio Per L'Elaborazione Informatica Delle Fonti Storico-Artistiche*]

339Pacheco, *Arte de la pintura*, 143.

340Hans Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Múnich: C. H. Beck, 2000).

En las imágenes religiosas que aparecen en el *Persiles*, el autor parece seguir los códigos visuales de la devoción. Se trata de figuras piadosas que conmocionan a los peregrinos. Pero a la vez no dejan de ser imágenes que se integran en un discurso literario cuyo límite está en la verosimilitud, en la semejanza de la que se hablaba para describir ese arte que se basta a sí mismo y no busca la referencia sagrada. El *Persiles*, que su propio autor cuenta entre los libros de «entretenimiento»³⁴¹, y no entre los libros de devoción, no dejaría de ser una creación literaria ligada a esa producción artística autosuficiente, cuyos límites están en su propia teoría. ¿Por qué incluir entonces esas devotas imágenes?

La finalidad persuasiva del arte sacro contrarreformista había dado forma a imágenes impactantes en las que los escultores no se ahorraban detalles realistas. Las figuras con pelo, vestidas con ricas ropas y con una gestualidad expresiva buscaban la conmoción del espectador. Cuando Pacheco señala las posibles razones que destacan la escultura frente a otras artes dice: «Y por esto los ídolos de los antiguos eran de relieve, para engañar mejor, y quien quiso hacer creer que hablaban se aprovechó de la escultura, como se vio en Egipto»³⁴². El asombro, la sorpresa y la maravilla eran estrategias del arte sacro, pero también se cuentan entre los elementos que Cervantes maneja en el *Persiles*.

En los libros ambientados en tierras septentrionales, el impacto visual se logra mediante descripciones de hechos extraños o sorprendentes que, por lejanos, pueden presentarse como verosímiles. Los hombres lobo o las mujeres voladoras solo pueden plantearse como criaturas creíbles en un espacio exótico, lejano, en unas tierras nórdicas donde los límites entre lo real y lo maravilloso pueden difuminarse. Sin embargo, cuando los peregrinos se adentran en tierras peninsulares, los propios límites en los que se enmarca la ficción cervantina hace inviable la presentación de esos prodigios.

341Esta definición ha dado lugar a diferentes reflexiones críticas sobre el género de la obra. Al respecto, puede consultarse: Agustín Redondo, «El *Persiles*, “libro de entretenimiento peregrino”», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de cervantistas, 2004). Mercedes Blanco, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Críticón*, n.º 91 (2004): 5-39. Mary Lee Cozad, «Cervantes and “Libros de Entendimiento”», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 2 (1988): 159-82.

342Pacheco, *Arte de la pintura*, 24.

En estos casos, Cervantes recurre en ocasiones a una cierta racionalización de lo maravilloso, es el caso de la explicación que se da a la mujer a la que vemos volar al caer de una torre y que en realidad se salva gracias al funcionamiento de su falda como paracaídas (III, 14)³⁴³. La acción se sitúa en Francia y ya no es posible presentar el vuelo como uno de esos extraños sucesos de tierras nórdicas. En otros casos, Cervantes busca elementos impactantes, capaces de generar admiración o sorpresa, entre los recursos disponibles dentro de la recreación verosímil lugares conocidos. Es ahí donde las imágenes devotas y el arte sacro pasaría a jugar un papel relevante dentro del catálogo de elementos visuales.

La aparición de estas descripciones en la novela está ligada a la idea de *enargeia* o a la *evidentia* de los latinos³⁴⁴, a la presentación de aquello que se muestra poniéndolo ante los ojos del lector para lograr un mayor impacto en el receptor de las imágenes. El acto de la visión se convierte así en un ingrediente fundamental de estas descripciones en las que son frecuentes las alusiones a los *ojos* o la mención expresa de las acciones de *ver* y *mirar*. Cervantes nos coloca delante de las imágenes que contemplan los peregrinos y, no solo nos describe lo que ven, sino que también nos

343Stegmann señala como fuente de este episodio al mito de Iole, que huye de Hércules saltando de las murallas de Oijalias y salvándose gracias a sus vestidos. Stegmann, *C. Musterroman Persiles. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*, 137. Carlos Romero relaciona el motivo con un pasaje de *Las lágrimas de Angélica* (IV, oct. 67-70) de Barahona de Soto y otro de las *Memorias* de D. Duque de Estrada (291, a) donde aparecen elementos similares.

344 Aristoteles en la *Poética* (III-17) ya señala la utilidad de lo visual para la retórica: «Mas quien trata de componer fábulas y darles realce con la elocuencia, se las ha de poner ante los ojos lo más vivamente que pueda. Porque mirándolas así con tanta claridad como si se hallase presente a los mismos hechos encontrará sin duda lo que hace al caso y no se le pasarán por alto las incongruencias». (1455 a) *Aristóteles, Poética. Retórica*, ed. Claudia González (Buenos Aires: Ediciones Lea, 2017). «El sustantivo *evidentia* fue creado por Cicerón en el diálogo *Académicos* (II 17) para traducir lo que “los griegos” –observa– llaman *enargeia*». Javier Aoiz, «La evidencia en la filosofía antigua», *Azafea: revista de filosofía*, n.º 14 (2012): 166. «La *evidentia* fue descrita por la Retórica clásica como un recurso fundamental para lograr la adhesión del receptor. Los nombres que recibe, desde la *enargeia* griega hasta el *poner ante los ojos* latino, implican una verdadera formación de imágenes, de evidencias ante las cuales la razón queda suspendida en beneficio de la imaginación». Mª Amelia Fernández Rodríguez, «La *evidentia* retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado: oratoria, literatura y espectáculo», en *Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (Alicante: Universidad de Alicante, SELGYC, 2012), 203. Lausberg define la *evidentia* como «la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)». Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1967), 810. Sobre el empleo del término *enargeia* en el Renacimiento italiano: Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy* (Ithaca: Cornell University Press, 1962).

presenta los efectos que la recepción de estas obras de arte produce en sus devotos espectadores.

2.2.1 Las tres imágenes en una de las dos ermitas

Entraron dentro, y, en la que parecía algo mayor, hallaron luces que de dos lámparas procedían, con que podían distinguir los ojos lo que dentro estaba, que era un altar con tres devotas imágenes: la una, del Autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra, de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie del que tiene los pies sobre todo el mundo; y la otra, del amado discípulo que vio más, estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas. *Persiles* (II-18)

Al entrar en una de las dos ermitas que han encontrado en la isla donde viven retirados Renato y Eusebia, los peregrinos contemplan un conjunto iconográfico bien conocido dentro del arte cristiano, se trata de una imagen de la crucifixión³⁴⁵ en la que Cristo aparece acompañado por la Virgen y un discípulo que, como señala Carlos Romero en su edición del *Persiles*³⁴⁶, es san Juan. No se especifica si se trata de imágenes esculpidas o pintadas, tampoco se indica su tamaño ni se dice si son figuras exentas o relieves. Su disposición en el altar recuerda a los retablos, que proliferaron en el arte español de la época³⁴⁷. El motivo religioso y la organización de las figuras siguen una tradición cristiana que se remonta hasta la *Hermeneia*³⁴⁸.

345El origen de esta iconografía es lejano: «En Bizancio la Crucifixión simboliza la realidad de la encarnación de Cristo. De acuerdo a la *Hermeneia*, a ambos lados de Cristo se disponen la Virgen y San Juan». Laura Rodríguez Peinado, «La crucifixión», *Revista digital de iconografía medieval* 2, n.º 4 (2010): 33.

346Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 406.

347Alicia Parodi apunta la coincidencia de este motivo iconográfico con la decoración en El Escorial del baldaquino del trono, que Felipe II heredó de su padre. Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial: estudio iconológico* (Bilbao: Xarait, 1984). Alicia Parodi, «San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el Persiles», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 818 n. 29.

348La *Hermeneia* es un tratado sobre imágenes sagradas cuya fecha de composición se fija en la segunda mitad del siglo IX y en el que se detallaba el proyecto iconográfico de los templos. El texto original no se conserva, pero en el siglo XIX se encontró en un monasterio del monte Athos un manuscrito del XVII que recopilaba el texto dentro del *Erminia picturii bizantine* del monje Dionisio de Fournia. La elaboración del texto tiene relación con las polémicas iconoclastas del mundo bizantino durante los siglos VII y VIII. Frente a los que defendían la prohibición de las imágenes por su posible idolatría, y también para contrarrestar el poder del clero que las defendía, figuras como la de Juan Damasceno defendieron su uso apoyándose en la filosofía de Plotino. Su propuesta era que la belleza visible era capaz de actuar como un medio de aproximación hacia la divinidad. «Podríamos considerar la *Hermeneia* el tratado iconográfico más importante de la II Edad de Oro, pues en ella se dan indicaciones acerca del lugar que deben ocupar los temas en el templo y cómo deben ser representados cada uno de ellos». Irene González Hernando, «El tetramorfo», *Revista digital de iconografía medieval* 3, n.º 5 (2011): 61-73. Aunque la polémica

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La búsqueda de un efecto de oposición y contraste, que podríamos caracterizar como manierista, está presente en la caracterización de las figuras. «El Autor de la *vida*, ya *muerto*», «la señora de la *alegría*, *triste*» y «el amado discípulo que *vio* más, estando *durmiendo*». La descripción se organiza con elementos bimembres paralelos y parejas de contrarios que oponen vida-muerte, alegría-tristeza y visión-sueño, dotando a las imágenes de una cualidad paradójica. Además, más que describir la apariencia física de las figuras, Cervantes se centra en los estados de ánimo o en aquellos elementos que pueden resultar más conmovedores, como la alusión a la muerte y la crucifixión.

En el fragmento se aprecia también la importancia del acto de la visión. La descripción de las imágenes se realiza buscando la *enargeia*, el poner aquello que se presenta frente a la mirada del lector, transformándolo así en espectador. Eso explica que el fragmento comience hablando de la iluminación del lugar, las «dos lámparas», y de que gracias a ellas «podían distinguir los ojos». No solo se describen los objetos, sino el hecho mismo de su contemplación, buscando replicar en el texto el efecto de sorpresa y admiración que se produce desde el punto de vista del que mira las imágenes.

Los peregrinos, y los lectores con ellos por mediación de Cervantes, miran las figuras sagradas, pero no es esta la única imagen que entra en juego en el fragmento, ya que al aludir a san Juan se habla también de sus visiones. Se produce así un cruce de miradas, el espectador de la imagen mira la figura de aquel que es capaz de ver más allá, de tener visiones como las del Apocalipsis³⁴⁹. De esta manera, junto a la

iconoclasta bizantina podría resultar lejana al Siglo de Oro, en la época de Cervantes las cuestiones sobre las imágenes sagradas no estaban exentas de debate, especialmente debido al pensamiento de tipo iconoclasta que caracterizó a algunas de las propuestas de la reforma protestante.

349Las ideas que en la época áurea circulaban sobre este tipo de visiones pueden rastrearse en las obras de la literatura mística. En el *Libro de la vida* (cap. 28) santa Teresa habla sobre la naturaleza de estas imágenes y su relación con la pintura o las visiones sensibles que captan los ojos: «Un día de san Pablo, estando en misa, se me presentó toda esta Humanidad sacratísima, como se pinta resucitado [...] sólo digo que cuando otra cosa no hubiere para deleitar la vista en el cielo, sino la gran hermosura de los cuerpos glorificados, es grandísima gloria [...] pónela Dios delante tan presto, que aún no hubiera lugar para abrir los ojos, si fuera menester abrirlos; mas no hace más estar abiertos que cerrados, cuando el Señor quiere, que aunque no queramos se ve [...] Unas veces era tan confuso, que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfetos que sean, que hartos he visto buenos; es disparate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera no más ni menos, que la tiene una persona viva a su retrato, que por

visión sensible de la figura, se mencionan otras visiones, ligadas a o imaginario o lo espiritual. Finalmente, y para completar el juego de espejos, las revelaciones de san Juan se comparan con la mirada de «cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas». La directriz visual ahora se invierte y en vez de partir de los ojos de los peregrinos hacia las imágenes, parece descender desde lo alto hacia ellos, pues se nos pinta un cielo que, como un nuevo Argos, está repleto de ojos.

El impacto de la descripción no está tanto en los detalles que se presentan de las figuras, ya que el conjunto parece seguir la configuración típica de los temas religiosos; sino en la red de miradas que se tejen alrededor de él. De hecho, más allá de las parejas de contrarios, apenas se han especificado las características de las figuras. Únicamente en el caso de la Virgen el autor se ha detenido sugiriendo un motivo iconográfico, el de la mujer pisando el dragón o demonio que «tiene los pies sobre todo el mundo». La imagen proviene del Apocalipsis, tomado a su vez del Génesis (3, 15) y se trata de un detalle relativamente frecuente en la iconografía mariana. Lo que quizá es más sorprendente en este caso es que se trata de una imagen que reaparece en capítulos posteriores de la obra.

Cuando llegan a Roma los peregrinos se encuentran con el misterioso retrato de Auristela en el que la joven aparece pintada con una corona partida y un mundo bajo sus pies (IV, 6). En este caso, la descripción no hace referencia a ningún dragón o demonio, como ocurría en las ermitas, pero aún así parece clara la sugerencia regia y mariana. Lo que resulta sorprendente es la mezcla de elementos sagrados y profanos que se producen en una imagen, protagonizada por la joven enamorada, por la que terminarán pujando sus celosos pretendientes.

Los devotos fervorosos que contemplan las imágenes en la ermita probablemente no se hubieran permitido un uso profano de la iconografía sacra, sin embargo, el autor de la historia sí que ha hecho uso de este recurso en la novela. Como en otras ocasiones, Cervantes crea diferentes capas de ficcionalidad que, finalmente, no hacen fácil seguir la pista a los emisores del relato. Podríamos atribuir la devoción de los peregrinos al narrador de la historia, y de ahí acabaríamos

bien que esté sacado, no puede ser tan al natural, que en fin se ve es cosa muerta» Teresa de Jesús, *Libro de la vida* (Madrid: Club internacional del libro, 2009), 206-8.

extrayendo la imagen de un Cervantes militante de la Contrarreforma. Sin embargo, esta imagen no encajaría con los guiños y sugerencias que se plantean en la otra aparición del motivo iconográfico que encontramos en el relato.

Al igual que no siempre se pueden atribuir al autor las voces de los personajes, ni incluso la del propio narrador de una historia; tampoco es seguro hacer de él un devoto porque retrate el fervor de unos personajes idealizados. La devoción de los peregrinos vendría a ser así uno de los rasgos del arquetipo estilizado que les da forma y que, en última instancia, sería herencia de la novela griega, donde lo religioso, pagano eso sí, también ocupaba un lugar importante en el relato. Esta dimensión creyente de los personajes, además, abriría la posibilidad de mostrar a través de sus reacciones el impacto emocional que las imágenes religiosas podían tener en los espectadores más creyentes.

Cervantes en el *Persiles* experimenta con diferentes fórmulas para generar asombro y sorpresa en el lector, para conmoverlo. En tierras nórdicas abre las puertas a la inclusión de elementos cercanos a lo maravilloso, pero según se acerca al ámbito meridional cercano recurre a elementos culturales contenidos dentro de lo que, en esos lugares, podía considerarse verosímil. La aparición de las ermitas en una de las islas y de las imágenes devotas dentro de una de ellas serían un síntoma del acercamiento del peregrinaje a ámbitos conocidos³⁵⁰. Poco a poco, los personajes se van alejando de lo bárbaro que había dado pie a la aparición de imágenes sorprendentes e impactantes en los capítulos anteriores de la novela.

Al acercarse al sur el recurso a lo maravilloso se limita, pero el autor busca otras imágenes que puedan seguir generando el efecto que antes tenían las visiones de lo exótico. Es entonces cuando aprovecha el impacto emocional de las visiones religiosas para dotar de vida al relato mediante el recurso a la *enargeia*, por eso nos describe las figuras, pero sobre todo nos presenta el acto mismo de su visión. En las écfrasis de imágenes religiosas del *Persiles* no solo vemos una serie de figuras

350Casalduero pone en relación la isla de las ermitas con la isla soñada por Periandro. Lo que antes era un edén onírico, es ahora un edén real, lo que vendría a marcar la aproximación de los personajes a ámbitos más conocidos y su salida del ámbito bárbaro. Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 161. Esta idea se reforzaría por la aparición en la isla de elementos de cultura o civilización, como las ermitas o las imágenes religiosas que contienen.

sagradas, sino que aparecen ante nuestros ojos los devotos que las contemplan, creando así una especie de visión doble o interpuesta. La pluralidad de voces y narradores³⁵¹, tan manifiesta en el *Quijote*, se convierte, en cierto modo, en una pluralidad de miradas, imágenes y espectadores³⁵² en el *Persiles*.

2.2.2 Los exvotos del monasterio de Guadalupe

La entrada de los peregrinos en tierras conocidas va transformando el tipo de imágenes con las que Cervantes busca captar la atención y mover el ánimo de sus lectores. En el libro III, el camino por tierras peninsulares abre las puertas de la historia a la aparición de referentes concretos, y al llegar a Extremadura, las maravillas con las que se asombran los peregrinos son ya perfectamente identificables, lugares reales con nombre propio, como ocurre cuando se acercan al monasterio de Guadalupe (III-5). En la elección de estas localizaciones se observa la importancia de los elementos visuales, pues su elección y la descripción que se hace de ellos no deja de buscar la admiración que en capítulos anteriores se conseguía a través de la presentación de lo exótico: «el asombroso despliegue de exvotos que parecen volar por el monasterio no desdice de las maravillas más exóticas del Septentrión³⁵³».

El monasterio de Guadalupe era uno de los principales focos de peregrinación de la época, por lo que no es raro que Cervantes lleve hasta él a sus protagonistas y los haga detenerse en una parada. El carácter monumental y artístico del conjunto podía proporcionar al autor material para enriquecer visualmente el relato. Además, en torno a este monasterio circulaban diferentes leyendas y creencias populares que hablaban de tesoros y objetos de culto allí escondidos, como la propia imagen de la

351Margit Frenk Alatorre, «Juegos del narrador en el “Quijote”», *Nueva revista de filología hispánica* 57, n.º 1 (2009): 211-20.

352El recurso a los personajes que actúan como «receptores internos» de la obra aparece ya en algunos pasajes de las novelas griegas. En el caso de *Las Etiópicas*, Heliodoro «sin ocultar totalmente su propia instancia de narrador omnisciente, sabe delegar la percepción, no tan sólo visual, sino también cognitiva y emotiva, de una escena en personajes de ficción», como ocurre en el episodio inaugural del libro. Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 33. En el caso del *Persiles*, además, «pasamos de un receptor único a un público amplio que representa la diversidad de perspectivas desde la que enjuiciar las realidades humanas». González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, 237.

353Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel*, 233-34.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Virgen de Guadalupe³⁵⁴. La historia de esta talla es en cierto modo simétrica a la del viaje de peregrinación que realizan los protagonistas de la obra, ya que, según la tradición, salió de Roma, de ahí fue a Sevilla y finalmente llegó a Cáceres, donde la enterraron unos monjes sevillanos para ocultarla de los sarracenos³⁵⁵.

La intención de crear un cierto efecto de impacto visual en los lectores se advierte en la construcción del pasaje descriptivo. Al igual que en caso de las ermitas, el autor comienza haciéndonos partícipes de las emociones de los espectadores peregrinos al contemplar la imagen del monumento: «allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos» (III, 5). Del edificio en concreto apenas se dan unas pinceladas, se menciona su tamaño, su riqueza y sus muros, básicamente una serie de características generales aplicables a buena parte de las construcciones de su tipo. Al final de la estancia en el lugar vuelve a insistirse en las bondades del sitio, pero sin entrar en detalles. «Cuatro días estuvieron los peregrinos en Guadalupe, en los cuales comenzaron a ver las grandezas de aquel santuario; digo comenzaron porque de acabarlas de ver es imposible» (III, 6). El paso por el monasterio no ha dejado descripciones de su

354Existe noticia de un auto sacramental sobre este tema atribuido a Cervantes: *La soberana virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España*, publicado en 1605. Esta leyenda se asocia a la «creencia popular de que los antiguos pobladores de la península trataron de poner a salvo todo lo que fuera necesario para proveer la restauración futura, escondiendo imágenes, objetos de culto y tesoros que no debían ser mancillados por las manos de los infieles». La difusión de este tipo de leyendas, que venía a apoyar una idea providencialista y restauradora de la monarquía hispánica, dio lugar a la aparición en la segunda mitad del siglo XVI de «unos librillos llamados *gacepas*, *gacetas* o *recetas* que eran una especie de guías crípticas para hallar tesoros preislámicos». Manuel Rivero Rodríguez, *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro* (Madrid: Alianza, 2005), 22. «La encina preñada en la que hallan a Feliciano es justo complemento de la leyenda del hallazgo de la imagen de la Virgen de Guadalupe que encontró un pastor en una cueva de la serranía cacereña donde estaba escondida». Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 23. La Virgen de Guadalupe tiene también especial relevancia en el mundo americano. Es precisamente en Trujillo y Cáceres, tierras extremeñas ligadas a la conquista, donde aparecen en el *Persiles* los personajes de Francisco Pizarro y Juan de Orellana. Sus apellidos, más allá de su existencia real en esa época y lugar, evocan los de algunos de los protagonistas de la historia americana.

355La similitud del viaje de la imagen y de la peregrinación de los protagonistas se señala en: Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 24. La autora resume el periplo de la imagen. La talla era venerada por san Gregorio Magno que se la envió a san Leandro a Sevilla en el s. V. En el s. VIII los monjes la ocultaron en las montañas Guadalupe, hasta que en el s. XIII la descubrió el pastor Gil Cordero. Se levantó una ermita en su honor y posteriormente, por orden de Alfonso XI en 1337, una iglesia con hospital para peregrinos.

arquitectura, pero sí del impacto emocional que el enclave, y los exvotos que contiene, han provocado en los visitantes.

El autor se ha centrado en la admiración de los personajes cuando se acercan al monasterio y la conecta con la figura mariana: «la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias». En ese punto, el discurso del narrador no puede ser más laudatorio para el lugar y en especial para la figura sagrada, parece que su voz se hubiera contagiado ahora de la devoción de unos peregrinos cercanos en sus ideas a las promulgaciones del concilio de Trento sobre la devoción de reliquias e imágenes³⁵⁶.

Podemos pensar que Cervantes se adhiere así a las ideas contrarreformistas, pero también que lo que ocurre es que utiliza ciertos recursos lingüísticos de la oratoria sagrada para reforzar el carácter de lugar al que han llegado los peregrinos. Con su discurso paralelístico «santísima imagen... santísima imagen...» y el tono ceremonioso de los dos periodos trimembres, la voz del narrador del *Persiles* parece adquirir una cierta condición de rezo, de palabra sagrada. Antes de que los personajes hayan entrado efectivamente en el templo, en el texto se han escuchado ya las palabras que pueblan ese tipo de espacios, creando así una atmósfera verbal que refuerza las imágenes que inmediatamente después se describen:

Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la Madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo Hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias. (III-5)

356«Deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos, o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro». (*Concilio de Trento*, sesión XXV) Ignacio López de Ayala, trad., *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, 1564* (París: Librería de Rosa y Bouret, 1857), 363.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La visión se recrea en los contrastes y destaca aquellos elementos que podían resultar más impactantes para los peregrinos, como los exvotos. Sin embargo, no se comienza explicando qué son o cuál es su aspecto, sino describiendo una ausencia, la de todas aquellas galas que podían esperar los personajes y que han sido sustituidas por ellos. Se establece así un claro contraste, podríamos decir que manierista, entre riqueza y pobreza. «Púrpuras», «damascos» y «brocados», referidos todos ellos a lugares consagrados por la tradición, solo están en el texto y en las expectativas de los peregrinos y los lectores que son, a fin de cuentas, los dos grupos de espectadores de la imagen.

Con la riqueza de las telas que esperan encontrar, pero que no están; contrastan los pobres exvotos que efectivamente tienen a la vista. Muletas, ojos de cera, brazos y mortajas cuelgan por las paredes del recinto, que nos ofrece así una imagen sorprendente, abigarrada y plagada de elementos fragmentarios³⁵⁷. La visión que se nos presenta tiene rasgos del patetismo que caracterizará la escultura religiosa de la época. La impresión que genera la descripción es la del *horror vacui*, la de una especie de extraña decoración en la que lo más importante no es lo que efectivamente vemos, sino lo que esos elementos visuales representan, las historias milagrosas que a través de ellos se recuerdan.

La presencia de este tipo de ofrendas en los templos, especialmente en los ligados a caminos de peregrinación, no era extraña y formaba parte de esa religiosidad visual y vistosa que parecía fomentarse desde los postulados del concilio de Trento. Los exvotos añadían un componente narrativo y personal al mensaje milagroso que se predicaba desde el púlpito. Frente a un despliegue de riqueza y esplendor apabullante, del que para algunos la Iglesia ya había abusado, los exvotos presentaban visualmente historias particulares de seres anónimos no especialmente afortunados. Se fomentaba así la identificación del público con los pobres agraciados con los milagros y, por lo tanto, la adhesión popular al mensaje religioso. Se trata de elementos que funcionan como dispositivos narrativos y de persuasión, que nos dan una idea de la importancia que lo visual tenía en la cultura de la época.

357El impacto visual y psicológico de las visiones fragmentarias del cuerpo humano fue bien conocido y empleado como herramienta estética por los surrealistas. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de Mae West* de Salvador Dalí.

En el caso del monasterio de Guadalupe parece posible, según Astrana Marín, que Cervantes conociera personalmente los exvotos y reliquias del templo, aunque también podría haber obtenido datos en diversas fuentes bibliográficas³⁵⁸. En las descripciones del monasterio que aparecían en los libros de viajes o guías de peregrinación se solían incluir referencias a estos elementos que, por un parte, intentaban dar fe de las capacidades milagrosas de la patrona correspondiente, y por otra, eran muestras de un fervor popular que, por simpatía, buscaba la captación de nuevos devotos.

El recurso a la historia personal que buscaba mover los afectos del público era una estrategia que, como novelista, no podía resultar ajena a Cervantes, más aún cuando se hacía mención a tullidos y mancos³⁵⁹, como él mismo, o cuando resultaba que algunas de aquellas ofrendas había sido dejadas por cautivos en Berbería en agradecimiento por su libertad recuperada, como se señala en *El pelegrino curioso y grandezas de España* de 1557³⁶⁰. Que estas imágenes religiosas habían impactado en

358«La descripción del monasterio está tomada de la realidad; y los amores, parto y suceso de Feliciano de la Voz (otro nombre tendría) son cosas venidas a conocimiento de Cervantes y noveladas con su acostumbrada discreción». Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. 7 (Madrid: Instituto Editorial Reus, 1958), 431. En su edición del texto, Carlos Romero señala la semejanza del texto cervantino con el *Libro de las grandezas de España* (LXX) de Pedro de Medina. Lozano Renieblas en *C. y el mundo del P.*, 176 señala varios libros de viajes de la época donde también se describía el monasterio y se hacía mención a las cadenas de los cautivos colgadas de sus muros: *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam* (fin s. XV) de Jerónimo Münzer y *Geografía de algunos lugares* (1561) de Gaspar de Barreiros. Remite a: José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999). Sobre la historia del monasterio en la época de Cervantes puede consultarse Fray Gabriel de Talavera, *Historia de nuestra Señora de Guadalupe* (Toledo: Tomás de Guzmán, 1597).

359Varias circunstancias autobiográficas relacionaban a Cervantes con Guadalupe: «en la cúpula de la capilla de la Virgen de Guadalupe pendía la farola que en la batalla de Lepanto llevaba la nave capitana de los turcos. Felipe II la había enviado allí en 1577 [...] eran famosos los milagros de esta Virgen entre los cautivos de Granada y África». Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 26.

360En su edición de la obra, Schevill y Bonilla relacionan la descripción cervantina del monasterio con la que aparece en *El pelegrino curioso y grandezas de España* (edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles; Madrid, 1886; I, 239 y siguientes) de Bartolomé de Villalba y Estaña. En ese texto de 1557, aunque sin publicar hasta el s. XIX, se mencionan los exvotos dejados en el monasterio por los cautivos: «La reja es rica y sumptuosa; hay alrededor de la iglesia novecientas cadenas y grillos que cativos han dexado allí, sin muchos millares que quitan para las oficinas, las cuales son de casa Real... Y si yo me detuviese en contarlos los que por intercesion desta santísima imagen han resucitado, cativos librados de Berbería, hombres sacados de grandes peligros, ciegos que han visto, cojos que han andado, leprosos que han curado, mudos que han hablado, doy os mi fe que en mas de dos manos de papel no cupiesen». Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Obras completas de M. C. III-IV*, II 49 n.138.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

la imaginación cervantina se aprecia también en *El licenciado Vidriera*, donde se incluye una descripción del monasterio de Loreto de similares características.

Volvióse a Nápoles y a Roma, y de allí fue a Nuestra Señora de Loreto, en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas, porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y de retablos, que daban manifiesto indicio de las innumerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios. *El licenciado Vidriera*³⁶¹

En ambos casos el motivo visual que centra la descripción es el mismo, los exvotos colgados por las paredes entre los que se cuentan «muletas, ojos y mortajas». En *El licenciado Vidriera* se mencionan también otros elementos, pero la imagen es similar, la de un abigarrado conjunto de ofrendas. La diferencia principal entre ambos fragmentos está en la elaboración sintáctica. En la novela corta la imagen visual de acumulación se expresa con una enumeración y los receptores de los milagros y los bienes recibidos quedan resumidos en dos sintagmas: «muchos» e «innumerables mercedes».

En el *Persiles*, sin embargo, la construcción sintáctica es más elaborada. Reduce los exvotos que se señalan pero, a cambio, nombra también a los protagonistas de las historias milagrosas y los resultados de estos prodigios. Las «muletas, ojos, brazos y mortajas» pertenecían a «cojos, ciegos, mancos y muertos» que tras la acción milagrosa se encuentran «vivos, sanos, libres y contentos». Los estados de ánimo se hacen de nuevo visibles en el texto y un mismo estímulo visual, el del exvoto, ha dado pie ahora a incluir, en unas breves pinceladas, una especie de microrrelatos, las historias de los afortunados receptores de los milagros que emocionan a los peregrinos.

De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo, y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas, y a los enfermos arrastrar las muletas, y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan. (III-5)

361Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 586.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El asombro de los espectadores es evidente y casi podemos ver su cara de admiración volviendo los ojos a uno y otro lado, como los personajes retratados con la boca abierta en los cuadros de la época³⁶². La emoción es tal, que ha generado en ellos aparentes visiones. Ahora no solo se *pone ante nuestro ojos* lo que los peregrinos ven, dando a lo visual la importancia que ya recogía Aritóteles en su *Poética*; sino que también se nos pinta lo que se imaginan. Las palabras no reproducen imágenes que ya existen, sino que las crean y nos las hacen ver, como se sugiere en *Lo sublime*³⁶³ del Pseudo-Longino.

La creación de estas visiones permite a Cervantes la inclusión de motivos que podrían parecer inverosímiles. Nos encontramos otra vez con la imagen del vuelo, pero ahora no se trata de un efecto mágico propio de tierras lejanas (II-8), o del singular efecto aerodinámico de una falda (III-14); sino de una fantasía, una imaginación que el autor ha situado cuidadosamente en los personajes y, además, ha dotado tan solo de una existencia aparente o imaginaria: «*parecía* ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas». En el ámbito peninsular, lo maravilloso se presenta a través de capas interpuestas, como una visión ajena y cuya existencia se difumina en el campo de las apariencias y las posibles ficciones.

En este sentido, el empleo del verbo *parecer* no es inocente en Cervantes, que ya inaugura con él la «*mesa de trucos*» de las *Ejemplares*. Las primeras palabras de *La gitanilla* son: «*Parece que...*» y bajo esa cornisa nos presenta una descripción de los gitanos que respondía a los tópicos de la época pero que en su relato se va a ver cuestionada. En *El casamiento engañoso*, donde tanta diferencia hay entre apariencia y realidad, también se señala el trecho que separa lo que realmente *es* y lo que tan solo *parece*³⁶⁴.

362Charles Le Brun (1619-1690), uno de los principales nombres de la pintura francesa, con su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* es un buen ejemplo de la importancia que tuvo en el arte del XVII la expresividad gestual en relación con los estados de ánimo. Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones*.

363Al hablar de la *fantasía* o *imaginación* en el Pseudo-Longino (XV-1) se indica que «ahora se usa este nombre para indicar aquellos casos en que, bajo el entusiasmo y la pasión, pareces ver lo que dices y lo pones ante los ojos de los oyentes». En la poesía el fin de este recurso es el asombro, mientras que en la oratoria se dirige a poner en evidencia los discursos. Pseudo-Longino, *De lo sublime*, trad. Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzun R. (Santiago de Chile: Metales pesados, 2005), 52-53.

364La dialéctica entre apariencia y realidad se relaciona también con el tema de la verdad y el engaño, también presente en la obra. A pesar de ser personajes idealizados, Persiles y Sigismunda

-Así fuera -respondió el alférez- si la verdad respondiera al parecer; pero como no es todo oro lo que reluce, las cadenas, cintillos, joyas y brincos, con sólo ser de alquimia se contentaron; pero estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego podía descubrir su malicia. *El casamiento engañoso*³⁶⁵

La diferencia entre lo real y lo aparente sirve también para cuestionar la información que llega por los sentidos. En la tercera jornada de *El gallardo español* se apunta esa dificultad de creer en lo que se ve: «Extraño es el devaneo / con quien vengo a contender, / pues no me deja creer / lo que con los ojos veo³⁶⁶». La vista aprecia lo aparente y por eso mismo la información que llega a través de ella queda condicionada por las particularidades de la percepción e interpretación de cada uno: «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa» (I, 25). Esta idea del *engaño a los ojos* fue objeto de reflexión en el siglo XVI y, en cierto modo, operó como sustrato de la filosofía cartesiana³⁶⁷.

En el monasterio de Guadalupe nadie vuela, tan solo *parece* que alguien vuela, es este recurso a la visión el que permite a Cervantes pintar imágenes maravillosas que, además, se enmarcan dentro del ambiente de lo milagroso. Este contexto religioso expandía los límites de lo verosímil y a la vez permanecía dentro de las creencias asumidas en la época. Se trataba, además, de un tema relevante en aquel momento, especialmente en relación con los lugares de peregrinaje. En la novela bizantina que Lope de Vega publica en 1604, el protagonista, Pánfilo de Luján, se dirige al monasterio de Montserrat y el autor aprovecha la ocasión para

figen y ocultan a lo largo de la obra, especialmente en lo que se refiere a su verdadera relación y su identidad. «Hoy hay un conflicto entre lo que se piensa -no se debe mentir- y lo que se hace -se miente- que no existía para el hombre del siglo XVII, pues éste sabía que el “ser verdad” es un valor que se basta a sí mismo en ciencia, pero que precisamente en el mundo mora -individual y colectivo- la verdad no es otra cosa que una primera materia que ha de ser trabajada y utilizada por el hombre». Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 99-100.

365Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 662.

366Cervantes Saavedra, 906.

367La expresión: *Pienso, luego existo*, manifiesta una tremenda desconfianza hacia lo aparente, hacia lo que percibimos a través de los sentidos. El punto a partir del cual se verifica la existencia es una idea, el pensamiento, y no una percepción que, como todo lo sensible, es siempre susceptible de resultar engañosa: «El siglo XVI está cruzado por gérmenes de lo que más tarde, desde Descartes, ha de llamarse filosofía idealista, cuyo precedente son las ideas platónicas renacentistas irradiadas desde Florencia. Todos han visto la influencia de León Hebreo en las opiniones que Cervantes formula acerca del amor». Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 81.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

intercalar citas y opiniones eruditas como las de Hierónimo Menchi³⁶⁸ sobre estas cuestiones: «No son milagros las cosas que hace naturaleza, aunque la causa de ella nos sea oculta, sino cosas maravillosas, y por eso se dicen arduas, como las que no caben en nuestro conocimiento³⁶⁹». Lope de Vega emplea se apoya en la cita de autoridades y para incluir en la obra fenómenos difíciles de creer se escuda en textos donde ya se han mencionado. Cervantes, sin embargo, recurre a las visiones, a la diferencia entre la apariencia y la realidad de las cosas.

Sobre la creencia de Cervantes en estos hechos inverosímiles se ha preguntado Américo Castro: «¿Es absolutamente ingenuo lo que se dice de los milagros de Guadalupe?» Y no ha podido evitar señalar la «impresión de que Cervantes desconfiaba un poco de tanta maravilla³⁷⁰». De otra opinión son los críticos que sitúan la novela en el ámbito ideológico de la Contrarreforma³⁷¹. Otros han apuntado hacia la ironía³⁷² y no ha faltado tampoco quien haya visto en la utilización de este recurso un cierto exceso interpretativo³⁷³. Añade ambigüedad el hecho de que Guadalupe fuera, además de un centro de peregrinación, la sede de una de una serie de hospitales y una notable escuela de cirugía³⁷⁴, que podría haber sido una buena colaboradora en los supuestos milagros y sanaciones representados en los exvotos que contemplan los peregrinos.

368Girolamo Menghi (1529-1609) fue un franciscano autor de algunos de los tratados de demonología más leídos del Renacimiento. Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, II, 253 n. 30.

369Félix Lope de Vega, II, 252-53.

370Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 259.

371Forcione, *Cervantes' Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda*. Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*.

372Mercedes Blanco, «Literatura e ironía en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”», en *Actas del II CINDAC* (Nápoles: Giuseppe Grilli, Asociación de Cervantistas, 1995), 625-35.

373Carlos Romero señala en su edición del texto a propósito de la lectura irónica este episodio: «De veras ¿no es ya pasarse ver ironía, siempre y por todas partes?» Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 472.

374«Durante la Baja Edad Media y en los albores del Renacimiento, el Monasterio de Guadalupe fue un importante centro de asistencia médica y, al mismo tiempo, de enseñanza no universitaria de la medicina y la cirugía. En efecto, en torno al primitivo Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, surgió un vecindario (la Puebla de Guadalupe) y se construyó una serie de hospitales destinada a dar cobertura sanitaria a los peregrinos que acudían al lugar; como consecuencia de la experiencia y alta cualificación de los médicos y cirujanos que allí ejercían su profesión, se erigió en una verdadera Escuela de Medicina». Luis García-Sancho Martín, «El monasterio de Guadalupe y la docencia de la medicina», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, n.º 1 (2012): 181-82.

La práctica de la medicina durante la Edad Moderna no siempre tenía unas fronteras claras con el curanderismo, la superstición y la magia; además, las prácticas quirúrgicas en la península ibérica estaban ligadas a la tradición judeo-arábiga. Los conocimientos y las enseñanzas médicas de esta escuela podrían relacionarse con las primeras tentativas de abordar la disciplina desde una aproximación más práctica y menos ligada a la enseñanza puramente teórica de los textos antiguos considerados como autoridades³⁷⁵. Esta consideración del tema de las curaciones supondría una cierta racionalización de las mismas y limitaría su condición de hechos milagrosos, aunque las fronteras entre ciencia y magia o milagro en la época serían mucho más fluidas que las actuales³⁷⁶.

En *La ilustre fregona* también se hace mención en varias ocasiones al monasterio de Guadalupe como centro de sanación y peregrinaje. A una posada llega una «señora principal y rica de Castilla la Vieja» en hábito de peregrina que: «porque había algunos meses que estaba enferma de hidropesía³⁷⁷ había ofrecido de ir a Nuestra Señora de Guadalupe en romería, por la cual promesa iba en aquel hábito³⁷⁸». La hinchazón del vientre de la aparente enfermedad de la dama no es otra cosa que preñez. Se trata de la madre de la ilustre fregona, que en ese momento está a punto de dar a luz a Constanza y a la que, llegado el momento del parto, no le queda más remedio que sincerarse: «Por huir de los maliciosos ojos de mi tierra y porque

375«La tendencia a reducir la enseñanza médica a pura teoría libresca, basada en textos antiquísimos, era general en toda Europa, y España no se libró de ese mal, pero apuntaban indicios más favorables, por ejemplo, la fundación de la escuela de cirugía de Guadalupe o el privilegio concedido por D. Fernando a los médicos del hospital de Zaragoza para “abrir o anatomizar cuerpos de muerto sin incurrir en pena alguna”». Antonio Domínguez Ortiz, *El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias* (Madrid: Alianza, 1988), 38.

376«Hasta los galenos más doctos y celebrados en la época [...] creían en causaciones místicas de la enfermedad (en el mal de ojo, por ejemplo), en patogenias mágicas (hechizos), en fuerzas ocultas, poderes demoníacos y agencias malignas que herían el cuerpo y el alma». Lisón Tolosana, *La España mental: el problema del Mal. Demonios y exorcismos en los siglos de oro*, 1:31.

377Se trataba de una enfermedad diagnosticada en la época y que, entre otros síntomas, se caracterizaba por una hinchazón del vientre. Fue además la dolencia que, según los testimonios del momento, sufrió Cervantes al final de su vida. Antonio López Alonso, *Enfermedad y muerte de Cervantes* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1999). Una reflexión sobre esta enfermedad como metáfora en los textos cervantinos, bajo el título *Hidropesía, fantasma de preñez, muerte y creación literaria*, puede consultarse en: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 89-93. Se siguen en este análisis las sugerencias de la psicocrítica de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* (París: José Corti, 1963).

378Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, III, 105.

esta hora no me tomase en ella, hice voto de ir a Nuestra Señora de Guadalupe». La aparente peregrinación virtuosa en busca de salud es en realidad otra cosa, lo que no impide que, una vez nacida la criatura, la madre mantenga el propósito de llegar al monasterio, que se presenta como un lugar para meditar sobre lo sucedido y recibir la iluminación divina³⁷⁹.

Cuál sea la opinión real de Cervantes sobre el poder sanador del monasterio no es un asunto tan fácilmente descifrable, especialmente, al advertir que en muchas ocasiones lo que nos plantea como novelista es un entramado de miradas, de imágenes y discursos que operan entretejiendo apariencias y ofreciéndonos una multiplicidad de puntos de vista. Tampoco es explícita su valoración de los médicos³⁸⁰, y no es sencillo conocer en qué grado la alusión al monasterio de Guadalupe llevaba implícita, o no, la referencia a las prácticas quirúrgicas que allí se realizaban y su relación con los posibles milagros representados por los exvotos. Lo que sí parece más evidente en el texto es el uso que hace el autor de la potencia visionaria que los hechos sorprendentes e inesperados, casi siempre en relación con asuntos religiosos, tenían en la época.

Las curaciones sorprendentes e insólitas, y generalmente atribuidas a la acción benéfica de algún santo, fueron un tema relevante en las relaciones de sucesos. En estos pliegos noticieros³⁸¹, se relataban hechos aparentemente inexplicables: milagros, sanaciones o exorcismos que impactaban en el ánimo de los lectores. Los textos solían dejar traslucir la desconfianza generalizada en la época

379«De lo que después se hubiere de hacer, siendo Dios servido de alumbrarme y de llevarme a cumplir mi voto, cuando de Guadalupe venga lo sabréis, porque el tiempo me habrá dado lugar de que piense y escoja o mejor que me convenga». Cervantes Saavedra, III, 106.

380El hecho de que Cervantes fuera hijo de cirujano supone añadir, además, otra óptica desde la que abordar el asunto. Los catedráticos de medicina, incluso en el caso de realizar disecciones, no las ejecutaban de primera mano, sino que contaban para ello con los cirujanos-barberos, la profesión de Rodrigo Cervantes. Tampoco elaboraban los medicamentos, cuya preparación corría a cargo de boticarios, como se recoge en el *Quijote*: «hay físicos que con matar al enfermo que curan, quieren ser pagados de su trabajo, que no es otro sino firmar alguna cedulilla de algunas medicinas, que no las hace él, sino el boticario» (II, 71). Rivero Rodríguez, *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, 50. En cualquier caso, la crítica a la profesión médica, desgraciadamente poco efectiva en aquella época, aparecía en la literatura como tópico.

381«Recorrian las ciudades y eran manoseados por una población ávida de novedades, sobre todo las relacionadas con aspectos relativos a temas escabrosos y sensacionalistas, entre el espíritu y el cuerpo, entre la salud y la fe». Alicia Sánchez Iglesias, «Deformaciones y exorcismos a través de las Relaciones de sucesos del Siglo de Oro», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.º 12 (2012): 176.

con respecto a la medicina y los galenos, y reforzaban por contra el mensaje religioso. Las descripciones de los procesos de enfermedad y curación buscaban hacer visibles los efectos milagrosos de la fe, por lo que, como ocurría con las tallas religiosas, no evitaban los motivos más impactantes por dolorosos o sangrientos.

El estímulo visual, aunque fuera imaginado a partir de una descripción verbal, adquiere en la época una gran relevancia como método para lograr el convencimiento. Sin embargo, no era siempre fácil distinguir el engaño de lo real cuando se trataba de imágenes, especialmente cuando se trataba de visiones imaginadas a partir de un relato. En la literatura mística de la época, que tanto uso hizo de estos elementos, se reflexiona también sobre esta capacidad de engaño de las visiones y se advierte de la necesidad de estar alerta frente a la posibilidad de confundir las imágenes creadas por la mente con las apariciones y visiones religiosas a las que se atribuía un origen divino. La propia santa Teresa, al reflexionar en 1588 sobre sus experiencias, habla ya de la capacidad de engaño que pueden llegar a tener todos estos fenómenos visionarios.

Acaece a algunas personas, y sé que es verdad, que lo han tratado conmigo, y no tres o cuatro, sino muchas, ser de tan flaca imaginación, o el entendimiento tan eficaz, o no sé qué es, que se embeben de manera en la imaginación, que todo lo que piensan claramente les parece que lo ven; aunque si hubiesen visto la verdadera visión, entenderían, muy sin quedarles duda, el engaño; porque van ellas mismas componiendo lo que ven con su imaginación, y no hace después ningún efecto, sino que se quedan frías, mucho más que si viesen una imagen devota. Es cosa muy entendida no ser para hacer caso de ello, y así se olvida mucho más que cosa soñada. *Moradas*³⁸² (VI, 9)

Los que piensan y a la vez imaginan, los que en su discurrir mental recurren a la *enargeia* pueden llegar a engañarse y creer que han visto lo que en realidad solo ha estado en su mente. En el texto se habla de la imaginación, la vista, el engaño y el sueño, términos clave de la estética áurea. El tema de las revelaciones y visiones fue un asunto espinoso dentro del ámbito religioso y no faltaron las prevenciones frente a estos fenómenos, como las que se formulan en el *Aviso de gente recogida*³⁸³. Sin

382Teresa de Jesús, *Las Moradas* (Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, 2013).

383«Cap. XXI. *Del grande peligro que hay en estas cosas de arrobamientos y revelaciones; y que casi siempre son sospechosas, y más en este tiempo.* No sé cuál revelación ni arrobamiento, ni cosa a este tono es segura. No digo que no le puede haber, ni que no la hay [...] pero digo que no sé cuál es segura. Pocas personas y casi ninguna he visto con esas cosas (ni casi oído) que no me

embargo, las posibilidades que ofrecía para la imaginación fueron aprovechadas por los autores de la época, como ocurre en la descripción de los exvotos del monasterio de Guadalupe, cuando Cervantes nos presenta el vuelo de los cautivos liberados que sus personajes imaginan.

El texto de santa Teresa señala también otro aspecto importante en el ámbito de las imágenes y es el efecto que estas tenían sobre sus espectadores. La autora menciona las visiones y también las imágenes devotas como fuente de esas fuertes impresiones. En el *Persiles*, Cervantes va a emplear este fenómeno, el del impacto en el espectador, como forma de completar la descripción de la imagen. No solo nos pone ante los ojos las imágenes del monasterio, buscando la *enargeia*, sino que nos describe con detalle los efectos que estas visiones tienen en los peregrinos que las contemplan. El acto de recepción de la imagen queda así incluida en la écfrasis, de manera que el efecto que se intenta producir en los lectores queda mediatizado por la reacción que los personajes han tenido frente a ella.

Esta novedad, no vista hasta entonces de Periandro ni de Auristela, ni menos de Ricla, de Constanza ni de Antonio, los tenía como asombrados, y no se hartaban de mirar lo que veían, ni de admirar lo que imaginaban; y así, con devotas y cristianas muestras, hincados de rodillas, se pusieron a adorar a Dios Sacramentado y a suplicar a su santísima Madre que, en crédito y honra de aquella imagen, fuese servida de mirar por ellos.

(III-5)

Para el lector áureo, unos exvotos como los del monasterio de Guadalupe quizá no fueran ya tan sorprendentes. En el *Quijote*, cuando los dos protagonistas debaten la conveniencia de abandonar la caballería y dedicarse a la santidad, comentan la costumbre de venerar este tipo de objetos: «Los cuerpos de los santos o sus reliquias llevan los reyes sobre sus hombros, besan los pedazos de sus huesos, adornan y enriquecen con ellos sus oratorios y sus más preciados altares» (II, 8). Su uso ornamental hacía de estas piezas elementos prácticamente escultóricos; aunque por su origen y por las prácticas devotas unidas a ellos, casi podríamos hablar en estos casos, aún a riesgo de caer en el anacronismo, de *instalaciones* o de *performances*.

haya escarmentado. [...] De donde he colegido para mí que no hay revelaciones verdaderas». Diego Pérez de Valdivia, *Aviso de gente recogida y especialmente de la dedicada al servicio de Dios* (Barcelona: Hieronymo Genoues, 1585), 122-23.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Las reliquias se consideraban objetos valiosos, no en vano aparecen en la cita del *Quijote* ligados a los reyes, pero a la vez, junto a los exvotos y ofrendas, eran la base de una religiosidad popular, que empleaba este tipo de elementos como potentes estímulos visuales. En algunos casos se les atribuían cualidades milagrosas y por ello eran motivo de peregrinaciones. Todas estas costumbres eran sabidas en la época; sin embargo, Cervantes recalca el aspecto de novedad que estos dispositivos tenían para los recién llegados a España. La narración hace ver con ojos nuevos lo que, culturalmente, podía ser algo ya conocido. El extrañamiento que en lugares exóticos provocaban los hechos y costumbres nunca vistos, se busca en tierras peninsulares mediante una renovación de la mirada.

El recurso de poner usos y costumbres familiares bajo la mirada de personajes ajenos a ese contexto no es exclusivo del episodio de los exvotos. La bárbara Ricla, cuando todavía está en el mundo insular de navegaciones precarias, describe los botes en los que podrán escapar y señala que «no traen aquellos lienzos que he visto que traen otras barcas» (I, 6). La navegación a vela es para ella un misterio, unas extrañas telas que cuelgan de los navíos que acuden a mercadear a las islas. Mirar el mundo a través de sus ojos permite volver a sorprenderse con aquello a lo que uno ya estaba acostumbrado. El asombro que los avances técnicos o las realidades nunca vistas generaban en los personajes, se va a orientar hacia lo religioso cuando los protagonistas llegan a Guadalupe.

Los ojos de los peregrinos se fijan en el monasterio, pero los del narrador se paran en ellos, en los personajes, que para el lector pasan a formar parte del propio espectáculo visual que se nos presenta. Los vemos arrodillarse y rezar, se nos presenta su gestualidad corporal y así se nos describe su emoción. El estímulo visual se ha desdoblado en dos planos, por una parte están los exvotos y por otra los fieles, cuya admiración llena de gestos no deja de ser también para el lector todo un despliegue teatral. Un efecto de esta estrategia podría ser el contagio en el lector de las impresiones de los personajes, pero también se consigue a la vez que nos asombremos de la extremada devoción de los peregrinos. Ambos efectos conviven y del peso que otorguemos a uno u otro dependerá la interpretación que demos al pasaje, más ligado a las ideas contrarreformistas, si compartimos la piedad de los

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

personajes; o con un velo de ironía e incredulidad en otro, si consideramos que lo dramático de su reacción tiene que ver con la inocencia del que contempla los exvotos por vez primera.

Los personajes, receptores en primera instancia de la imagen que se nos describe, ocupan así un lugar fundamental en la écfrasis, pues ellos mismos también son descritos en el acto de contemplación. Vemos el templo a través de su mirada, tanto interior como exterior, pues se incluyen estos dos planos: «lo que veían» y «lo que imaginaban³⁸⁴». El punto de vista de la descripción se ha hecho multifocal y, en breves líneas, es capaz de adoptar diferentes perspectivas que incluyen por una parte el objeto primero de contemplación: los exvotos del monasterio; por otra, los primeros observadores: los peregrinos; y por último, se presentan también las visiones que el estímulo visual ha formado en las imaginaciones de estos personajes: la imagen de los tullidos y cautivos volando.

La línea que une el ojo con el objeto al que se mira se ha transformado en un cruce de miradas, en una cadena de visiones interpuestas al final de la cual se encontraría el lector, mientras que en la otra punta esperaría el autor del relato³⁸⁵. No es de extrañar así que la voz autorial, la opinión personal de Cervantes sobre los asuntos que presenta, sea tan frecuentemente ambigua y de pie a múltiples lecturas e interpretaciones. En el manejo de los elementos visuales del *Persiles* encontramos un fenómeno análogo al que se produce en el *Quijote* cuando la voz del narrador se esconde: No lo digo yo, sino el cronista arábigo Cide Hamete Benengeli³⁸⁶.

384Basta recordar el episodio de los molinos del *Quijote* para ver cómo Cervantes hace convivir estos dos planos en sus relatos.

385Llegados a este punto la referencia a *Las meninas* de Velázquez parece inevitable. En esta obra se cruzan múltiples miradas entre las que encontramos la del pintor y la del espectador del cuadro. El autorretrato de Velázquez, el efecto del espejo y la simetría que supone que en un lienzo veamos pintado el dorso de otro cuadro, ponen en pie una compleja construcción perspectiva.

386«Cervantes nos cuenta la historia sin dejar traslucir lo que piensa, mejor dicho, no es Cervantes mismo quien la cuenta». En *La Dulcinea encantada*, Auerbach señala la «neutralidad multifacética, llena de perspectivas» que caracteriza la prosa del *Quijote*. El autor «no enjuicia ni saca conclusiones». «Los fenómenos de la realidad, incluso para él se habían hecho demasiado complejos para poder abarcarlos con la mirada, y no se podían encuadrar en un orden unívoco y tradicional» Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. J. Villanueva y E. Ímaz (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), 336-38.

Lo que en el *Quijote* era metaliteratura, se perfila en el *Persiles* como metavisión. No solo se nos describen los objetos, sino que a la vez vemos a alguien que está viendo esos mismos objetos. Este tipo de recurso no es nuevo en las écfrasis cervantinas, ya que también lo encontramos en el soneto que dedica al túmulo del rey Felipe II en Sevilla³⁸⁷.

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!,
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza!

¡Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria, donde vive eternamente!»

Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
Y el que dijere lo contrario, miente!»

Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espada
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada³⁸⁸.

La descripción de esta arquitectura efímera aparece incrustada dentro del diálogo que mantienen sobre ella un valentón y un soldado. De nuevo, vemos el monumento a través la mirada de unos personajes sutilmente caracterizados por la pluma cervantina. Solo en el estrambote parece leerse entre líneas la opinión del autor frente a tan insigne monumento, pero no porque hable directamente de él, sino porque caracteriza a los espectadores a los que, hasta ese momento, hemos estado escuchando hablar del túmulo. La forma en que se expresan y mueven hace que cuestionemos sus anteriores palabras, que las pongamos en contexto. Un par de expresiones coloquiales y algunos gestos han servido para caracterizar a estos dos hombres a través de cuyos ojos, por persona interpuesta, hemos contemplado el

387Sobre las posibles interpretaciones de este soneto: Julia D'Onofrio, «“...fuese y no hubo nada”. Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica», *Anales cervantinos*, n.º 46 (2014): 161-78. José Solís de los Santos, «Una edición crítica del soneto “Voto a Dios” de Cervantes», *Philologia hispalensis* 18, n.º 2 (2004): 237-61. Eric C. Graf, «Escritor/Excretor: Cervantes's “Humanism” on Philip II's Tomb», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19, n.º 1 (1999): 66-95.

388Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 1179-80.

monumento. Los elogios y la admiración frente al insigne artefacto se atribuyen así a un valentón y un soldado.

El monumento real, la arquitectura efímera, queda al fondo y solo la conocemos a través de los pareceres de estos dos espectadores. La admiración frente a la pompa y el boato no se las atribuimos a Cervantes, sino a los dos personajes creados por él. De esta manera, la visión que se da de lo que se describe va ligada a la caracterización de los personajes que el autor coloca como espectadores primeros del objeto³⁸⁹. De manera análoga, si *Persiles* y *Sigismunda* son dos seres ideales, tanto que ni siquiera parecen de carne y hueso, ¿cómo no iban a maravillarse ante tan dignas, serias y piadosas imágenes como las que se hallan en el monasterio de Guadalupe? Abierto a la interpretación queda el grado en el que Cervantes real, este sí de carne y hueso, se identificara con ellos y de ahí las diferentes lecturas del pasaje³⁹⁰.

Estas estrategias descriptivas podrían relacionarse con las prácticas de ambigüedad y disimulación³⁹¹ que se extendieron durante la época en el ámbito hispano, donde los dobles discursos y el decir sin decir fueron relativamente frecuentes en la esfera pública. Al incluir la reacción de los espectadores y crear un efecto metavisual, la construcción de la descripción cervantina se distancia de las écfrasis basadas en tópicos e imágenes codificadas. En *El peregrino en su patria*, Lope de Vega se refiere también al monasterio de Guadalupe. El lugar se presenta como un *locus amoenus* y se incluye, además, una visión teleológica de la naturaleza, que habría estado preparándose desde antaño para recibir el monumento.

Por término de la Morena Sierra están dos montes hacia la banda del Andalucía, que como dos muros fortísimos ciñen la villa y monasterio de Guadalupe, fundados en la profundidad de un valle, con tanta amenidad

389La particularización del punto de vista en los personajes permite articular un discurso diferente al que hubiera exigido la identificación del autor con la voz que describe la arquitectura efímera. Este último posicionamiento es el que encontramos en la literatura oficial sobre este tipo de ceremonias y festejos, como en la *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte de Felipe II*, del cronista hispalense Francisco Gerónimo Collado.

390«Los términos usados por el narrador autorizan a atribuir el aspecto prodigioso de este espacio y estos iconos al poder sobrenatural de la fe, a un milagro cristiano o a la imaginación humana; pero ni la descripción ni la historia proponen solución unívoca al lector». Pierre Nevoux, «El Persiles como novela épica», *Críticón*, n.º 111-112 (2011): 237-59.

391Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano* (Madrid: Marcial Pons, 2005).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

de fuentes que por las peñas se descuelgan a su centro flores, árboles y caza, que parece que la naturaleza, sabidora del futuro suceso, desde el principio del mundo edificaba aquel palacio a la Princesa del cielo. *El peregrino en su patria*, libro V³⁹²

La imagen del monasterio que nos presenta el *Persiles* es, en cierto modo, el reverso de la que pinta Lope y ya ha habido quien señalara que este hecho podía deberse a una voluntad consciente de diferenciación³⁹³, a un distanciamiento buscado por Cervantes. En *El peregrino en su patria*, la mirada se detiene en la naturaleza y los aspectos sensibles cobran especial importancia. Fuentes, flores, árboles y caza nos pintan un paisaje ideal de resonancias garcilasianas, que adquiere una orientación religiosa con la inclusión del monasterio. En este caso, la mirada es directa. El paisaje no se ve a través de ojos ajenos, no hay un personaje que lo mire y nos traslade sus impresiones, sino que directamente la naturaleza está ahí y es contemplada: «*están dos montes hacia la banda...*»

En la descripción de Lope la subjetividad, y los pensamientos que despierta la imagen en sus receptores, solo se dejan entrever cuando el narrador lanza una sugerencia de tipo teleológico: la idea de que el lugar se preparaba desde su creación para acoger el monasterio. Solo entonces «*parece que la naturaleza, sabidora del futuro suceso...*» La diferencia entre lo que *es* o *está* y lo que tan solo *parece* se asocia en este caso con la distinción entre lo que captan los sentidos, la imagen de la naturaleza tal y como es; y las ideas o pareceres que despierta, lo que se piensa sobre ella.

La diferencia entre ambas écfrasis del monasterio, no se encuentra solo en los motivos que ambos autores eligen describir: Lope centra su atención en los exteriores y la naturaleza, mientras que Cervantes se concentra en el interior del templo. Lo que distingue ambas visiones es la manera en la que se organizan los puntos de vista y las miradas. La técnica cervantina de interponer espectadores, o voces narrativas, introduce la ambigüedad y permite a la voz autorial esconderse detrás de los personajes que él mismo ha creado. La convivencia de varias miradas y puntos de

392Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, V, 607-8.

393«Si bien se mira, lo que Lope describe, Cervantes calla... y viceversa», así anota Carlos Romero en: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 472 n. 4.

vista tiene un efecto similar a los diferentes testimonios y narradores que se entremezclan en los pasajes metaliterarios del *Quijote*.

2.2.3 Imágenes de la Piedad

En las imágenes escultóricas que se mencionan en el *Persiles*, siguiendo las tendencias del arte de la época en España, tiene un gran peso la temática religiosa. Es también el caso de otro tipo de figuras en las que no se menciona explícitamente una talla o escultura, pero sí es posible advertir la huella de alguna obra concreta, por ejemplo, en las posturas o actitudes que adoptan algunos personajes. En estos casos la obra de arte funciona como referencia o subtexto, más o menos explícito, que podía ser descifrado por los lectores con mayor cultura visual y que, además, era capaz de enriquecer las lecturas e interpretaciones de la historia narrada.

En el caso del *Persiles* el caso más claro de este fenómeno se advierte en varias descripciones que nos remiten a la iconografía de la Piedad³⁹⁴. Quizá una de las más evidentes aparece al final de la obra, cuando Pirro el Calabrés, celoso de los ofrecimientos que Hipólita hace a Periandro, saca la espada y ataca al joven, que cae herido en los brazos de Auristela:

Abrió los brazos Seráfido, soltóle Rutilio, calientes ya en su derramada sangre, y cayó Periandro en los de Auristela; la cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho, y los brazos a una y a otra parte. (IV, 13)

La postura y el gesto de la joven recuerdan la imagen mariana. La idea de relacionar a Auristela con la Virgen reforzaría, además, la lectura simbólica del cuadro en el que la joven aparecía retratada con una iconografía que recordaba a la Inmaculada. El paralelismo nos llevaría también a interpretar esta aparente muerte de Periandro con la de Cristo y a celebrar el final de la novela casi a modo de resurrección, de nacimiento a una nueva vida marcada por el matrimonio y la unión amorosa. El manejo de las imágenes religiosas, y de las historias sagradas asociadas a ellas y conocidas por el público de la época, permite al autor introducir por analogía diversas capas narrativas que dotan a la historia de un característico espesor

³⁹⁴Alicia Parodi anota este hecho en: Parodi, «San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el *Persiles*», 816 n.8.

simbólico. Generan en el lector una recepción expectante y la impresión de que la narración se presta a la exégesis, al escrutinio en busca de un significado más allá del relato evidente.

La evocación de esta imagen, además, servía para activar en la memoria del lector el vivo recuerdo de las esculturas que probablemente había contemplado en el ámbito de lo religioso y trasladar así al relato el impacto emocional buscado en estos conjuntos escultóricos. La iconografía de la Piedad ha quedado actualmente unida a la escultura de Miguel Ángel, pero se trata de un motivo con un largo recorrido previo dentro del mundo cristiano que parte de los evangelios apócrifos, pasa por el mundo bizantino, el *Trecento* italiano y, a través de su difusión por los distintos caminos de peregrinación, alcanza importancia en el arte de Centroeuropa y también llega a España³⁹⁵. Se trata de una escena que, por su carga emotiva, alcanza especial relieve en los momentos en los que el arte busca mover los afectos del espectador.

La singular mezcla de «sangre, suspiros y lágrimas» de la imagen religiosa, que también vemos aparecer en la descripción cervantina, tenía, por su visceralidad, la capacidad de captar la atención y mover el ánimo del espectador. La figura materna emocionada frente a la muerte del hijo servía para catalizar la emoción de los que contemplaban la imagen. En el motivo iconográfico se reproduce el esquema de espectador interpuesto que aparece en las descripciones cervantinas. No solo

395«A diferencia de otros muchos episodios de la vida de Cristo, el tema de la Piedad no tiene su origen en los Evangelios sino que deriva de una tradición devocional sobre la que se escribe en algunos textos de la Edad Media. Son textos espiritualistas de los místicos bajomedievales que relataban sus propias experiencias. Las fuentes derivan del evangelio apócrifo de Nicodemo (también conocido como el Evangelio Copto de los Egipcios) de autor desconocido. En él se incluyen dos piezas independientes, los *Hechos de Pilatos* y el *Descenso de Cristo a los Infernos*. Años más tarde, en el siglo X, Symeon Metaphrastes (hagiógrafo bizantino, de los más renombrados) recogió en sus volúmenes (menologio –organizado por meses–) la vida de los santos y ahí es donde imagina a Cristo sobre las rodillas de su madre. También Enrique de Berg “Suso” en sus *Efusiones* relata de forma sobrecogedora el momento en que la Virgen contempla el cuerpo de su Hijo ya crucificado. [...] La iconografía de la Piedad parece derivar del término bizantino «Threnos» o Virgen Dolorosa». «Años después, en el Trecento italiano, es frecuente ver como la Madre acoge sobre su regazo a su Hijo» «En cuanto al lugar de origen de la Piedad, se considera que surgió en el valle del Rin; pero el centro difusor fue la corte imperial de Praga hacia el primer cuarto del siglo XIV (aunque existe algún ejemplo de finales del XIII)». «En España, la representación de la Virgen con el cuerpo de Cristo sobre su regazo, se resume y generaliza con el nombre de Piedad. La vía de penetración, una vez más, son las grandes rutas de peregrinación». Luis José Cuadrado Gutiérrez, «Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura», *Revista Atticus*, n.º 18, 19 (2012): 9-36, 9-27.

vemos el cuerpo muerto de Cristo, sino que fundamentalmente lo que vemos es a su madre mirando el cadáver y conmovida ante la terrible imagen.

El empleo de figuras intermedias, capaces de transmitir su emoción al lector, aparecía ya en *El peregrino* de Lope de Vega cuando, en el libro V, era el propio narrador el que ponía sus lágrimas bajo nuestra mirada: «No me excuso todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo, y de advertir a quien me escucha, que si como a mí le mueven, apenas puedo resistir las lágrimas». El recurso para crear una viva impresión visual no está únicamente en describir la imagen, sino también en plasmar la emoción que esta visión crea en los que la contemplan. La presentación de Auristela con el cuerpo de Periandro herido en sus brazos continúa, justamente, atendiendo al efecto que esta visión tuvo en todos los que vieron la imagen.

Este golpe, más mortal en la apariencia que en el efecto, suspendió los ánimos de los circunstantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos, que ya, por la falta de la sangre, a más andar se entraba por la vida de Periandro, cuya falta amenazaba a todos el último fin de sus días; a lo menos, Auristela la tenía entre los dientes, y la quería escupir de los labios. (IV, 13)

Inmediatamente después del suceso sabemos que Periandro no muere, pues ya se nos avisa de que el golpe ha sido «más mortal en la *apariencia* que en el efecto». Tampoco hubiera sido plausible para el lector, a esas alturas de la narración, que el relato se saldara con un final tan precipitado. La muerte en este pasaje no es real ni afecta a la trama, tan solo se ha *dibujado* en los rostros de los espectadores. Más que el lance violento en sí, lo que interesa para la narración es la sorpresa y la suspensión del ánimo que provoca. No deja de ser un efecto para introducir dramatismo en el relato que, por otra parte, ya había sido utilizado con relativa frecuencia en la novela griega. Basta recordar para ello la imagen de Leucipa destripada en un sacrificio humano frustrado (III, 15), degollada más tarde a manos de unos piratas (V, 7) o a Cariclea supuestamente atacada por Tíamis en la cueva (I, 30, 7)³⁹⁶.

³⁹⁶La muerte fingida de uno de los dos protagonistas aparece en un buen número de novelas griegas, entre ellas podemos contar *Quéreas y Calirroe* de Caritón, las novelas de Jenofonte de Éfeso, Antonio Diógenes, Jámblico, Aquiles Tacio y Heliodoro. El motivo, capaz de dotar de grandes cotas de dramatismo a la narración, funcionaba como un tópico narrativo. El lector no se preguntaba «¿recontraremos a Leucipa o a Cariclea con vida?», sino, de acuerdo con el consabido horizonte de las expectativas del género, ¿cuándo y cómo volveremos a encontrar a Leucipa o a

En estos episodios de las novelas griegas, era frecuente presentar en un primer momento la imagen impactante del suceso violento y posteriormente destapar el ingenio o engaño que hacía posible el truco de la falsa muerte: un cuchillo retráctil, un disfraz con algún tipo de escondite o un cambio de personajes. Se presentaba una imagen sorprendente por su patetismo o su violencia, a la que después se despojaba de ese componente dramático y se explicaba racionalmente cómo se había producido lo que todos habían visto, pero que en realidad no había pasado. El recurso venía a ser una demostración de los posibles engaños de la visión, de las diferencias entre lo aparente y lo real. El funcionamiento de estos episodios es similar al que encontramos en el *Quijote* en el episodio de las bodas de Basilio y Quiteria, cuando el primero finge su muerte con una estocada falsa para recibir la mano de la segunda como último deseo.

Entonces la hermosa Quiteria, sin responder palabra alguna, turbada, al parecer triste y pesarosa, llegó donde Basilio estaba ya los ojos vueltos, el aliento corto y apresurado, murmurando entre los dientes el nombre de Quiteria, dando muestras de morir como gentil, y no como cristiano. Llegó, en fin, Quiteria y, puesta de rodillas, le pidió la mano por señas, y no por palabras. Desencajó los ojos Basilio y, mirándola atentamente, le dijo:

—¡Oh Quiteria, que has venido a ser piadosa a tiempo cuando tu piedad ha de servir de cuchillo que me acabe de quitar la vida. *Quijote* (II, 21)

También en este pasaje, las emociones de los personajes ocupan un lugar destacado, aunque sean fingidas. La atención se centra en sus rostros, en los movimientos expresivos de sus bocas y ojos, como ocurre en la descripción del *Persiles*. Se busca la sorpresa y la conmoción de los espectadores y, para acrecentar la empatía del lector, se nos presenta el efecto que el suceso tiene en los testigos directos:

Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro, milagro!

Pero Basilio replicó:

—¡No milagro, milagro, sino industria, industria! *Quijote* (II, 21)

Cariclea por supuesto vivas?» Máximo Briosio Sánchez, «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua I», *Habis*, n.º 38 (2007): 249-70. Máximo Briosio Sánchez, «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua II», *Habis*, n.º 39 (2008): 245-66.

En el episodio del *Quijote* el componente teatral del pasaje es más notorio que en el *Persiles*, pues el autor nos explica con detalle el artilugio empleado para el truco de magia, para hacer que lo que todos han visto, la estocada recibida por Basilio, haya sido falsa. La lectura religiosa es directamente negada, no hay milagros, sino industria. El hecho sorprendente se debe a un artificio ingenioso que ha hecho posible crear una visión falsa. Aún así cuando Quiteria se acerca a un Basilio supuestamente herido se alude a la piedad y la imagen de la joven con su amado herido en los brazos vuelve a presentarse con resonancias religiosas: «has venido a ser piadosa a tiempo cuando tu piedad ha de servir de cuchillo».

Las referencias a esta iconografía formaban parte de un fondo cultural común que podía ser aludido como referencia visual incluso en un contexto festivo, de truco o engaño como en el episodio del *Quijote*. En el *Persiles*, el tono aparentemente serio de la narración bizantina hace que estas referencias puedan leerse con un trasfondo religioso que apoya las lecturas simbólicas del texto; pero a la vez la aparición de estas imágenes en contextos tan dispares muestra el interés cervantino en los efectos de sorpresa o conmoción que provocaban, más allá de sus posibles lecturas alegóricas. La imagen del joven herido, sangrante o moribundo en brazos de una mujer emocionada que llora la desgracia no solo aparece en el lance final de la estocada de Periandro, sino que podemos encontrarlo en otros pasajes de la novela en los que se destaca el efecto patético de la imagen. Cuando Periandro cae de la torre acompañando a la mujer voladora con su falda, la descripción del joven se centra en la imagen impactante de su cara ensangrentada.

Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre, que, como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efeto y dejóle casi sin vida. Auristela, que así le vio, creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia. (III, 14)

También en ese caso, encontramos la conmoción de Auristela completando el cuadro y dotándolo de dramatismo. La figura femenina como espectadora sufriente, que amplifica el sentimiento de dolor, es frecuente en este tipo de sucesos luctuosos y no solo lo ocupa la protagonista del relato. En la caída de la torre, Auristela lamenta la suerte de Periandro, pero también Constanza llora a su hermano Antonio: «haced,

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

¡oh piadosos cielos!, que una misma suerte nos cierre los ojos y una misma sepultura nos cubra los cuerpos» (III, 14); como si fuera necesario que cada uno de los personajes heridos tuviera a su plañidera para que los lectores pudiéramos sentir el dolor de sus heridas.

En las narraciones intercaladas, cuando aparecen lances similares con otros personajes entre los que no se cuentan a Periandro o Auristela, se repite también el esquema. Es el caso de la historia de Doña Guiomar de Sousa, que sin saberlo da refugio en su casa al que ha sido el asesino de su hijo. El conflicto inicial que pone en marcha el relato es la muerte del joven y por ello intenta pintarse vivamente en el relato. El efecto emocional que provoca en la mujer la visión del cadáver es, de nuevo, el elemento clave en la construcción de la imagen: «entraron al muerto y le tendieron en el suelo, delante de los ojos de la afligida madre» (III, 6). El drama de la muerte del joven no se convierte en tal hasta que no se mira a través de los ojos de la mujer que le dio vida.

En el caso de Guiomar de Sousa, la relación entre los personajes, madre e hijo, sigue el esquema del motivo religioso la Piedad. Pero como veíamos antes al tratar de Periandro y Auristela, el elemento que identifica al espectador de la muerte violenta, o del cuerpo herido, no es su maternidad, sino su condición femenina. La mayor sensibilidad que en la época se asociaba con las mujeres las convertía en espectadoras privilegiadas a la hora de mostrar la emoción en el gesto de su rostro y en sus expresivos movimientos. Las imágenes emotivas, asociadas a la Piedad, la Dolorosa o a la Magdalena, eran de algún modo el reflejo en el ámbito religioso de la imagen de la plañidera y una muestra de la importancia que la expresión de las emociones tuvo en el arte figurativo de la época³⁹⁷.

En el *Persiles* el motivo aparece en varias ocasiones y generalmente se sigue un mismo esquema descriptivo: se presenta el cadáver o el cuerpo herido, se pone ante los ojos o entre los brazos de una mujer y posteriormente vemos como el personaje femenino se emociona y llora, suspira, mueve los ojos o incluso adopta el

³⁹⁷El discurso sobre las emociones ocupó un lugar reseñable en el ámbito artístico de la época. Sobre la importancia de las lágrimas, el luto y las diferentes ritualizaciones de los sentimientos en las prácticas sociales puede consultarse: María Tausiet Carlés y James S. Amelang, *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna* (Madrid: Abada Editores, 2009).

luto. El impacto visual de la sangre o la muerte se refuerza mediante la adopción por parte de los espectadores de los códigos que guiaban socialmente la expresión de las emociones. La actitud de los personajes ante el dolor o la muerte no responde a su particular psicología, ya que de hecho muchos de ellos funcionan prácticamente como arquetipos; sino al código de conducta expresiva adoptado socialmente. La idea que rige sus comportamientos es la del *decoro* de las poéticas clásicas como la de Aristóteles u Horacio.

La joven Constanza, convertida en condesa después de un breve matrimonio, expresa su dolor con expresiones similares a las que Auristela empleaba para llorar el accidente, aparentemente mortal, de la mitad de su alma. La joven sostiene al marido: «murió el conde en los brazos de su esposa» y reacciona «cubriéndose la cabeza con un velo negro, hincada de rodillas y levantando los ojos al cielo» (III, 9). A diferencia del *Quijote*, donde accedemos a la interioridad del personaje a través de sus palabras, en el *Persiles* las emociones se expresan en imágenes que, además, están en muchos casos codificadas y corresponden a usos y costumbres de la época. Un par de capítulos después de la muerte del conde, Constanza recuerda a su marido cuando coinciden en el camino con los condenados por su muerte. El emotivo recuerdo se manifiesta en la imagen de sus lágrimas: «No pudo tener a esta razón las lágrimas la hermosa Constanza, porque en ella se le representó la muerte de su breve esposo» (III, 11).

La codificación social de las expresiones del dolor y el luto es la que hace que en buena parte de estas imágenes encontremos los mismos elementos. En primer lugar, como ocurre en un buen número de las tallas religiosas que tratan el tema de la Piedad, aparece la sangre del cuerpo, que tiñe de violencia la imagen. Posteriormente, se presentan las lágrimas, los suspiros, los ojos vueltos al cielo o la imposibilidad de hablar de la mujer que sostiene el cuerpo. En los casos en los que se busca una mayor emotividad vemos como la joven se acerca al moribundo, como ocurría con Auristela al buscar con su boca la del Periandro caído de la torre. También Taurisa, al recoger el cuerpo del capitán que se ha batido en duelo por su mano, aproxima su rostro al del herido, provocando esta vez, en una singular fusión, que sea la sangre el elemento que bañe su rostro y no las lágrimas: «la sangre de la

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

herida bañó el rostro de la dama, la cual estaba tan sin sentido que no respondió palabra» (I, 20).

La imagen de la mujer con el cuerpo herido entre sus brazos actúa como *patopeya*, como descripción de las emociones y sentimientos de los personajes que se muestran a través de recursos visuales. Los elementos de estas imágenes coinciden con los del arte religioso porque ambas expresiones se remiten a unos códigos comunes en la sociedad de la época para la expresión del luto y el dolor. En ambos casos, la actitud emocional de la mujer es fundamental para completar el impacto visual de la contemplación del muerto o herido. Se trata de una sentimentalidad exterior en la que las imágenes juegan un papel fundamental para provocar y comunicar emociones.

Esta técnica narrativa opera en una dirección semejante a la que Cervantes señala en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, cuando se atribuye el mérito de haber dado cuerpo físico y visual en el escenario a elementos abstractos: «fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro³⁹⁸». El género dramático hacía necesaria la presentación física de lo que en principio no tenía cuerpo, por lo que se recurre para ello a figuras simbólicas. Los conceptos abstractos se encarnan en personajes y a la vez, los personajes de carne y hueso expresan su interioridad a través de gestos o códigos visuales compartidos por los espectadores.

Estos gestos no solo representan una emoción, sino que se renuevan cada vez que el sentimiento viene a la memoria. Son la marca externa que permite a los espectadores conocer lo que sucede en la interioridad del personaje. Los elementos visuales, figuras simbólicas o gestos ritualizados sirven para comunicar las emociones, pero a la vez, también sirven para provocarlas, ya que actúan como activadores del recuerdo. Por ello, para mantener viva la memoria, puede resultar también útil el contar con alguna reliquia, con algún estímulo visual que, puesto ante los ojos, renueve el dolor que vuelve a su vez a expresarse con una gesticulación dramática.

³⁹⁸Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 878.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El motivo de la reliquia del marido muerto aparece en el episodio de Ruperta «sentada delante de una mesa sobre la cual tenía la cabeza de su esposo en la caja de plata» (III, 17). La imagen no deja de ser impactante, y recuerda el tratamiento ritual dado a ciertas partes del cuerpo del difunto en algunas leyendas artúricas o en la literatura de los trovadores provenzales³⁹⁹. La cabeza, la espada y la camisa ensangrentada que guarda la viuda actúan como desencadenantes del sentimiento, su imagen evoca inmediatamente el recuerdo⁴⁰⁰ del suceso y de los sentimientos asociados a él: «Todas estas insignias dolorosas despertaron su ira». Lo visual renueva el sentimiento de la viuda, pero a la vez este se plasma a través de gestos, de imágenes, que se ponen ante los ojos del lector para que juzgue por sí mismo la intensidad de la pasión vengativa de la dama.

Llovían lágrimas de sus ojos [...] arrancaba suspiros del pecho [...] ¿Veisla llorar? ¿Veisla suspirar? ¿Veisla no estar en sí? ¿Veisla blandir la espada matadora? ¿Veisla besar la camisa ensangrentada y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta mañana y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédeses de vida. (III, 17)

Las interrogaciones reiteradas, la construcción paralelística y la repetición anafórica del verbo *ver*, refuerzan la importancia de la dimensión visual del pasaje. La emoción puede narrarse porque es visible, porque se manifiesta de una manera prácticamente teatral. Cervantes no se atreve a hurgar en las interioridades del sentimiento de Ruperta, no habla de sus emociones o pensamientos, sino tan solo de lo que ve. Esto, en cierto modo, lleva al personaje a la dramatización, a actuar como si estuviera en un escenario y tuviera que dar cuerpo físico a la abstracción

399El hecho de que el marido de Ruperta fuera el conde Lamberto de Escocia sitúa la costumbre, que podía parecer bárbara, en un ámbito cultural lejano. El corazón embalsamado del rey Ricardo Corazón de León o, en el ámbito hispánico, el de Felipe el Hermoso, que fue enviado de vuelta a Flandes mientras su cuerpo se enterraba en Granada, sirven también como ejemplo de este tipo de procedimientos funerarios. Otro ejemplo de este tipo de prácticas puede encontrarse en la leyenda del corazón devorado, en la que la mujer adúltera come, sin saberlo, el corazón del que había sido su amante. Isabel de Riquer, *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días* (Madrid: Ediciones Siruela, 2007). La mención en el episodio de Ruperta a estas costumbres insólitas, que dan lugar a imágenes tremendistas, ha sido también interpretada como parodia cervantina: Julia D'Onofrio, «Ruperta y las reliquias de la muerte (Persiles, III, 16-17)», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 39-50.

400El manejo de imágenes fue un importante elemento en las prácticas mnemotécnicas de las diferentes retóricas. Para fijar estas imágenes en la mente del orador, y así recordar a través de ellas las diferentes partes del discurso, se recomendaba que fueran impactantes o sorprendentes. Yates, *El arte de la memoria*.

sentimental. La voz del narrador no se atreve a adoptar una actitud omnisciente y sacar a la luz la interioridad del personaje, sino que adopta una posición de testigo, de ahí la importancia de lo visual.

En unos casos es su actitud exterior la que nos habla del estado emocional de los personajes. En otros, son sus sueños y temores, convertidos en una visión, los que funcionan como una puerta de acceso a su interioridad. Lo que imaginan nos desvela cómo es su estado de ánimo. Los celos del rey Policarpo, por ejemplo, le hacen literalmente *ver* a su deseada Auristela en brazos ajenos: «Ya le parecía ver a Auristela en brazos de Periandro, no como en los de su hermano, sino como en los de su amante; ya se la contemplaba con la corona en la cabeza del reino de Dinamarca, y que Arnaldo hacía burla de sus amorosos disinios» (II, 11).

El poder de estas imágenes es tal, que pueden volver loco al que las concibe y las contempla. Es el caso del marinero embarcado en la nave de Periandro que intenta suicidarse tras imaginarse a su mujer e hijos abandonados: «los vi hincados de rodillas, las manos levantadas al cielo [...] vi ansimismo llorar a su madre, dándome nombres de cruel [...] Esto imaginé con con tan gran vehemencia que me fuerza a decir que lo vi, para no poner duda en ello» (II, 13). La palabra sigue a la imagen, que se construye con una intención comunicativa y se convierte en una vía de acceso a las emociones de los personajes. Posteriormente, el narrador nos invita a contemplar estas visiones, a observarlas y, nos dice, así «veréis cosas que os den sujeto para hablar».

2.3 Écfrasis arquitectónica

En el *Persiles*, especialmente en relación con los conjuntos o imágenes escultóricas que se describen, aparecen menciones a diferentes edificios concretos. Sin embargo, como ocurre en el caso del monasterio de Guadalupe (III, 5), no es infrecuente que el autor se centre en las figuras o cuadros que se encuentran en el interior y caracterice de manera más escueta las dimensiones arquitectónicas del espacio. La importancia de la cultura simbólica de la época hacía que las manifestaciones artísticas figurativas tuvieran una capacidad narrativa destacada

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

frente a la abstracción de lo arquitectónico. En los casos en que aparecen elementos escultóricos, como en el monasterio o las ermitas, los edificios funcionan como soporte de unas imágenes en cuya observación se centra la atención del relato.

La mención de edificios en el texto, como envolventes y contenedores de imágenes figurativas, se liga a los ámbitos donde prima lo monumental y religioso. Su presencia se intensifica según nos vamos adentrando en espacios meridionales, es decir en los libros III y IV, especialmente si se trata de edificios concretos y reales, como el monasterio de Guadalupe o la iglesia de San Pablo en Roma (IV, 13). Las menciones a realizaciones arquitectónicas o urbanísticas suelen relacionarse en estos casos con lo religioso. Los peregrinos asisten a «católicas ceremonias» en el «santo monasterio» de Belén al llegar a Lisboa (III, 1), visitan la ciudad de Toledo que también es «claro espejo y depósito de católicas ceremonias» (III, 8), la ciudad de Roma se califica de «sacrosanta» (IV, 3), en ella se asiste a la predicación de los penitenciaros (IV, 5) y se visitan las cuatro basílicas mayores (IV, 6).

El peregrinaje de los protagonistas es un camino que se mueve progresivamente de lo lejano, exótico y bárbaro hasta la ciudad de Roma, capital arquitectónica del momento. En este camino es apreciable una gradación en la construcción de los espacios que también tiene que ver con una aproximación a lo católico. La protagonista se transforma en su viaje de las tierras nórdicas a la capital italiana: «si, medio gentil, amaba Auristela la honestidad, después de catequizada la adoraba» (IV, 6). Es en Roma donde la joven acude a «enterarse de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra⁴⁰¹» (IV, 12). En este proceso educativo, como se señalaba en las recomendaciones del Concilio de Trento, la presencia de elementos visuales y el empleo de las artes plásticas va a tener un papel relevante.

De las cuevas y grutas de los primeros capítulos llegamos a la ciudad donde se encuentran algunos de los templos más importantes del momento, pero estos edificios no van a ser los únicos espacios que se describan en el texto. La diversidad

401 En su edición del texto, Carlos Romero señala esta frase como una alusión al crecimiento del protestantismo en la zona del norte de Europa, un fenómeno conocido por los lectores de la época. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 703.

de lugares por los que peregrinan los protagonistas ofrece al autor la posibilidad de introducir en la narración todo un catálogo de espacios habitables que se ordenan, por la propia naturaleza del viaje de los peregrinos, en un gradiente de complejidad constructiva. De los refugios primitivos pasamos a los edificios monumentales, avanzamos de lo más tosco a lo más refinado, como sucede en las fachadas de los palacios renacentistas organizadas en tres cuerpos horizontales⁴⁰².

En estas fachadas aparece un primer nivel en el que encontramos las alusiones a lo natural y lo rústico frente al refinamiento de lo civilizado que se sitúan en los ámbitos superiores. De la misma manera, el inicio del viaje en tierras nórdicas permite integrar elementos de sorpresa basados en lo exótico, en lo nunca visto por lejano, en lo bárbaro. Se busca un efecto de extrañeza que, de manera simétrica, permita mirar a lo ya conocido con ojos nuevos. Una variada galería de espacios, naturales y artificiales, acoge a estos personajes viajeros, que parecen ligar su suerte a los ámbitos que van visitando hasta llegar a Roma. Mientras saltan de un lugar a otro piensan «que quizá, mudando de lugar, mudarían de ventura» (I, 6). El anhelo de mejora lleva a los personajes al continuo cambio de escenarios y localizaciones, guiados por unas esperanzas que no siempre, ni para todos, se podrán ver colmadas.

Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta; la cual falta siempre la ha de haber, mientras no dejáremos de desear. (II, 4)

El desplazamiento de los personajes viajando a Roma, parece reproducir en una dimensión física y visible el «continuo movimiento» de las almas que, llevadas por el deseo, van buscando su centro (III, 1). El viaje opera así como imagen de una inquietud vital motivada por infinitos anhelos que «se encadenan de otros y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno» (IV, 10), como en cierto modo ocurre con las diferentes historias

402Durante el *Quattrocento* se establece un modelo de fachada para los palacios que se organiza en tres cuerpos separados por cornisas. En el inferior se emplean sillares con almohadillado rústico. El marcado de la piedra se va suavizando en los niveles superiores hasta llegar a acabados menos rugosos o casi lisos en el nivel superior. Siguen este esquema las fachadas de los palacios florentinos Médici-Ricardi de Michelozzi, el palacio Pitti de Luca Fancelli, un discípulo de Brunelleschi, maestro al que Vasari atribuía la autoría del proyecto y el palacio Strozzi de Giuliano da Sangalo, atribuido por Vasari a Benedetto de Maiano.

secundarias que se van asociando a la trama principal. Se trata de ideas de raíces agustinianas y que también pueden relacionarse con el pensamiento neoplatónico del Renacimiento. Esta última corriente filosófica invitaba, además, a un acercamiento a lo sensible como medio de conocimiento; por lo que el viaje, con su inevitable componente de descubrimiento de nuevas realidades, se convertía en una ocasión privilegiada para intentar saciar esos anhelos.

2.3.1 Cuevas y grutas: el espacio habitable en tierras nórdicas

La narración comienza en unas tierras nórdicas, lejanas y exóticas para el público peninsular del *Persiles*. Las costumbres y la forma de vida de los habitantes de estos espacios despiertan en el lector una curiosidad antropológica que podría relacionarse con el ambiente de novedad y descubrimiento que supuso en la Edad Moderna la ampliación de los límites geográficos conocidos. La literatura de viajes, llena de curiosidades y elementos sorprendentes, había difundido el conocimiento del otro y expandía los límites de lo posible. Cosas que podían parecer increíbles en el ambiente cercano, habían sido relatadas como realidades en otras latitudes. No parece extraño que Cervantes investigase en este espacio para ampliar los límites de la ficción sin salirse de lo verosímil.

En el ámbito hispánico, la realidad americana y los relatos sobre las formas de vida de sus pobladores originarios ocuparon un papel destacado en el incipiente interés antropológico que los viajes de descubrimiento habían iniciado, lo que se ha relacionado con algunos pasajes del *Persiles*⁴⁰³. Junto a ellos, también circularon en la época diferentes textos referidos al mundo septentrional en el que Cervantes sitúa su relato. Es el caso de la *Historia de gentibus septentrionalis* de Olao Magno o de las narraciones de los viajes al Ártico de Martin Frobisher, textos que difundieron por la Europa de la época información sobre estos parajes, hasta entonces, poco conocidos. Estos documentos no solo aportaron datos geográficos, sino que también difundieron descripciones sobre los usos y formas de vida de las poblaciones septentrionales.

⁴⁰³Schevill y Bonilla en su edición del *Persiles* de 1914 consideran como fundamental para la redacción del texto cervantino la publicación de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Obras completas de M. C. III-IV*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

En el caso de los espacios habitados, las cuevas aparecen en estos libros ligadas a las costumbres de los pueblos nórdicos⁴⁰⁴, a los que se asociaba cierto primitivismo constructivo. El aprovechamiento de espacios naturales, la utilización de pieles, tanto en los hogares como en el vestido, y la descripción de una vida de costumbres austeras y en contacto directo con la naturaleza, dotaban a estos espacios nórdicos de una imagen ruda, pero a la vez sencilla, que evocaba un ideal de vida similar al encarnado en tópicos literarios de la época como el *beatus ille* o la *aurea mediocritas*. En el *Persiles* aparece uno de estos espacios habitables, pero a la vez natural y sencillo, en la cueva donde vive Antonio el bárbaro; un personaje que, en su propia biografía, combina el origen peninsular y la aventura en el mundo nórdico.

Antonio rescata a los protagonistas en medio del incendio de la isla y los lleva a su refugio: «se entró el bárbaro por una espaciosa cueva»; pero la llegada al hogar familiar no es fácil ni es accesible para todos. El grupo avanza por un camino sinuoso: «torciéndose a una y otra parte, estrechándose en una y alargándose en otra, ya agazapados, ya inclinados, ya agobiados al suelo y ya a pie y derechos» (I, 4). La presentación inicial del espacio es dinámica, no es una imagen, sino una serie de movimientos en los que los lectores acompañamos al grupo de personajes. Solo después de este paso, llegamos con ellos al lugar donde habitan. El espacio se abre y aparece la cueva habitada que se describe como una formación geológica natural, pero acondicionada mediante pieles y fuego, para convertirse en el hogar de la familia de Antonio que, al igual que el lugar que habitan, es un ejemplo de mestizaje entre elementos conocidos y bárbaros.

404«Las cuevas son una característica de la barbarie acorde con las guaridas de los silvestres del septentrión. En cuevas vivían los habitantes del septentrión, dice Olao Magno (*Historia*, IV, 2) y, los habitantes de *Meta Incognita*, según G. Best (1578, 370) [...] Las diferentes versiones de los viajes de Frobisher describen minuciosamente cómo se vestían los esquimales. Támara dice de la gente de la península del Labrador, que los hombres se visten con pieles de animales y lo mismo puede leerse en la *Historia de las Indias* de Gómara». Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, 134-35. La autora aporta valiosas referencias bibliográficas sobre libros de viajes y descubrimiento donde pueden rastrearse elementos propios de la descripción de los ambientes y costumbres nórdicas: Olao Magno, *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma: Giovanni Maria Viotti, 1555). George Best, *A True Discourse of the Late Voyages of Discoverie, for the Finding of a Passage to Cathaya, by the Northweast, under the Conduct of Martin Frobisher Generall* (Londres: Henry Bynnyman, 1578). Dionyse Settle, *A True Report on the Last Voyage into the West and Northwest Regions* (Londres: H. Middleton, 1577). Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias* (Amberes: Juan Steelsio, 1554). Francisco Támara, *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo* (Amberes: Martín Nucio, 1556).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Llegaron a una altísima peña, al pie de la cual descubrieron un anchísimo espacio o cueva, a quien servían de techo y de paredes las mismas peñas. Salieron, con teas encendidas en las manos, dos mujeres vestidas al traje bárbaro [...] cuando les iba a preguntar qué misterio tenía saber ellas aquel lenguaje, lo estorbó mandar el padre a su esposa y a su hija que aderezasen con lanudas pieles el suelo de la inculta cueva. Ellas le obedecieron, arrimando a las paredes las teas; en un instante solícitas y diligentes, sacaron de otra cueva que más adentro se hacía pieles de cabras y ovejas y de otros animales, con que quedó el suelo adornado y se preparó el frío, que empezaba a fatigarles. (I, 4)

La descripción pone el foco en la construcción natural de este espacio, las peñas actúan como paredes y son el fuego y las pieles que cubren el suelo los elementos que humanizan el lugar y transforman la «inculta» cueva en un entorno habitable. Con estas pequeñas intervenciones, los habitantes se apropian del lugar, habiéndolo bastado con iluminarlo y protegerlo del frío para hacer de él un ámbito de reposo adecuado para contar historias. Tras el fuego y las pieles es la palabra, la narración en grupo de los trabajos pasados, el último elemento que humaniza el espacio. Antonio se presenta y cuenta su historia de manera analéptica, desvelando así la incógnita que suponía su presencia en la isla⁴⁰⁵.

La reconstrucción del pasado a través del relato del español bárbaro sirve también para aportar a la descripción un componente diacrónico. La cueva no solo se presenta como espacio, sino también a través del tiempo, haciendo así visible para el lector el proceso de transformación por el que lo natural se ha ido convirtiendo en doméstico. A través de las palabras de Antonio, podemos superponer la visión actual de la cueva con la imagen de ese mismo espacio tiempo atrás, cuando el personaje lo contempló por vez primera y todavía era un lugar silvestre: «Vi este sitio y parecióme que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias» (I, 6). La visión de la cueva como teatro apunta a la idea de la vida como representación.

⁴⁰⁵Al igual que ocurre con la historia de Persiles, el relato de Antonio comienza con una imagen sorprendente, con la visión de alguien cuya presencia no entendemos bien en ese lugar. Este arranque *in medias res* se completa posteriormente con relatos analépticos por parte de los personajes, en este caso de Antonio, que nos cuenta cómo llegó a la isla. A modo de fractal, las historias secundarias que aparecen en el *Persiles* reproducen la estructura narrativa de la trama principal.

Las especiales cualidades naturales del lugar lo hacen apropiado como refugio. La elección de Antonio es el primer paso para su transformación: «hallé esta cueva cavada en estas peñas y señaléla para mi morada» (I, 6). A la mirada, le sigue la deixis que se convierte en un acto de apropiación del espacio⁴⁰⁶. La imbricación del relato secundario en la narración principal hace posible presentar diferentes miradas sobre el mismo lugar y crear así una descripción multifocal. A la descripción del lugar, realizada de manera homodiegética, que nos aporta el narrador principal, se ha sumado el relato heterodiegético de Antonio. A estos dos puntos de vista se suma, además, la exploración de primera mano que realizan los dos protagonistas cuando, en una de las pausas nocturnas del relato del bárbaro, salen a inspeccionar el lugar con sus propios ojos.

[Periandro] con Auristela salió al raso de aquel sitio y vio que era hecho y fabricado de la naturaleza como si la industria y el arte le hubieran compuesto. Eran redondo, cercado de altísimas y peladas peñas y, a su parecer, tanteó que bojaba poco más de una legua, todo lleno de árboles silvestres, que ofrecían frutos, si bien ásperos, comestibles a lo menos.

(I, 6)

La multiplicidad de testimonios parece afianzar la verosimilitud de aquellos puntos coincidentes en todas las descripciones. La privilegiada combinación de la naturaleza con la industria o el artificio aparece, de una u otra manera, en todas las visiones del espacio. La familia habita un lugar que, a pesar de tener cierto componente agreste, es acogedor y ofrece buenas condiciones para una ser habitado de manera austera. La cueva es la imagen de una vida sencilla, un foco inicial de sociabilidad en el que la existencia se realiza con un fuerte contacto con la naturaleza y contando únicamente con lo preciso para la sobrevivir, en claro contraste con los innecesarios lujos cortesanos.

«Las vajillas que en la cena sirvieron no fueron de plata ni de pisa: las manos de la bárbara y bárbaro pequeños fueron los platos y unas cortezas de árboles, un

406 Como ha señalado Moner, cuando Antonio cuenta su primer encuentro con Riela en el texto se multiplican los deícticos: «*esta* cueva», «*este* mismo lugar donde *ahora* estamos», «*aquel* arroyo que *allí* está». El lugar elegido como «teatro» de la vida de Antonio se convierte en un verdadero escenario donde el personaje pone ante los ojos de su auditorio la historia de su vida. La «ostensión», siguiendo la terminología semiótica, se convierte en este pasaje en un importante elemento lingüístico. Moner, *Cervantès conteur*, 176.

poco más agradables que de corcho, fueron los vasos» (I, 5)⁴⁰⁷. La imagen del ajuar doméstico de la familia de Antonio refuerza la idea de una vida sencilla y en armonía con la naturaleza. El tópico de *menosprecio de corte y alabanza del aldea* se hace presente en esta imagen que también parece evocar la idea de la *edad de oro*⁴⁰⁸. Cuando don Quijote expone ante los cabreros su famoso discurso sobre el tema, el espacio que los cobija se describe aludiendo a elementos similares. A pesar de estar ahora en La Mancha, y no en exóticas tierras septentrionales, los personajes «tendiendo por el suelo unas pieles de ovejas, aderezaron con mucha priesa su rústica mesa» y para beber emplean «la copa, que era hecha de cuerno» *Quijote* (I, 11).

Las pieles animales y el recurso a cuernos, cortezas u otros elementos de la naturaleza como herramientas o útiles domésticos, caracterizan estos espacios que evocan ese tiempo mítico perdido. El elogio de la vida sencilla se relaciona también con la idea del aforismo del zapatero de Tordesillas que se recoge en el *Persiles* «No desees y serás el más rico hombre del mundo» (IV, 1). Frente a la inquietud que lleva a los personajes al peregrinaje y al camino, al «continuo movimiento» de las almas; estos lugares se presentan como remansos donde, temporalmente, se suspende el deseo y se retorna a un estado de reposo primitivo. El tópico de la *edad dorada* gozó de importancia en la literatura renacentista, donde su influjo es notable, por ejemplo, en el ámbito de lo pastoril; pero también se empleó en otros discursos, en principios alejados de la ficción, lo que nos da idea de su difusión en la época. Las descripciones de formas de vida sencillas, que podían relacionarse con esta particular visión del pasado, aparecían en los libros de viajes y exploraciones, pero también en algunos de los tratados de arquitectura del momento.

407La sencillez de la vajilla se corresponde también con la de los manjares. No hay lugar en la mesa de Antonio para vinos refinados como los de Candia: «Quedóse Candia lejos y sirvió en su lugar agua pura, limpia y frigidísima» (I, 5).

408«El mito se conoce desde la antigüedad griega y es recogido por Hesíodo en *Los trabajos y los días* (ca. siglo viii a. C.); sin embargo, la versión más difundida en el Renacimiento es la de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque también se propagó por medio de las *Geórgicas I y II* y la *Égloga IV* de Virgilio, poemas que dan origen a la poesía bucólica y al género pastoril renacentistas». María Stopen, «El mito de la Edad de Oro en el Quijote y en La tempestad de William Shakespeare», en *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII CINDAC*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Oviedo: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014), 546-47.

Con el redescubrimiento de los textos de Vitruvio⁴⁰⁹, se inició en el Renacimiento una época de reflexión sobre la arquitectura, que dejó importantes reflexiones teóricas. En estos libros, cuando se abordaban los orígenes de la disciplina, las cuevas aparecían como imagen de los primeros alojamientos humanos⁴¹⁰. En el capítulo del texto de Vitruvio dedicado a hablar *Del principio de los edificios*, se hace mención a estos lugares y se señala la importancia del fuego como elemento clave en el tránsito de la vida salvaje a la humana.

Los hombres en los antiguos tiempos nacían en las selvas, grutas y bosques como fieras, y vivían sustentándose de pastos silvestres. Sucedió en una ocasión encenderse cierto bosque a la continua confricación de sus árboles y densísimas ramas en una tempestad de vientos. Espantados del fuego y su voracidad los que por allí vivían, huyeron al punto; pero mitigado después, se fueron acercando; y advirtiendo ser de una gran comodidad para los cuerpos, añadieron nuevo pábulo al fuego que quedaba, le conservaron y fueron convocando otras gentes, a quienes por señas iban informando de las utilidades del fuego. Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura* (II, 1)⁴¹¹

El fuego incontrolable y desbocado aparece también en el *Persiles*. Los peregrinos llegan a la cueva de Antonio huyendo precisamente del incendio de la isla bárbara. «Comenzaron a arder los árboles y a favorecer la ira el viento, que, aumentando las llamas y el humo, todos temieron ser ciegos y abrasados» (I, 4)⁴¹². Frente al fuego bárbaro, se alzan las teas con las que se ilumina la cueva de Antonio el bárbaro, el paso del fuego salvaje a un fuego domesticado y bajo control marca, como en el texto de Vitruvio, el paso de lo primitivo a lo civilizado, que encuentra en

409La obra teórica de este arquitecto romano del s. I a. C.: *Los diez libros de arquitectura*, es el tratado más antiguo que se conserva sobre la disciplina. Junto a la tradición latina, se cree que recoge también la influencia de teóricos helenísticos.

410«Hay quienes dicen que los hombres habitaron en un primer momento en cuevas». León Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Madrid: Akal, 1991), 100. El tratado de Alberti, publicado en 1450 e influido por el texto de Vitruvio, difundió las ideas de este arquitecto romano del siglo I a. C. e inició la tradición de los tratados renacentistas, que tendría entre sus principales nombres los de Sebastiano Serlio (1475-1554) con *Los siete libros de arquitectura* de 1537-1551, Jacopo Vignola (1507-1573) con su *Tratado de los cinco órdenes de la arquitectura* de 1562 y Andrea Palladio (1508-1580) con *Los cuatro libros de la arquitectura* de 1570.

411Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, ed. José Ortiz y Sanz (Barcelona: Akal, 1992), 28.

412Casalduero da un sentido religioso a este episodio: «Recogidos en el cóncavo espacio, mientras las llamas y el humo cubre el cielo y ocultan el sol [...] este grupo de hombres dice su *Credo*, con todo sosiego afirma su Fe, entona la *Salve*. Es la Iglesia primitiva en las catacumbas, rodeada del fuego, las fieras y la barbarie del paganismo; es la Iglesia de la Contrarreforma rodeada del fuego, las fieras y la barbarie del protestantismo». Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 37.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

la cueva su primer espacio de cobijo. La naturaleza y el artificio se encuentran en este tipo de espacios⁴¹³.

Los lugares excavados, sin embargo, no aparecen siempre como zonas de refugio. Grutas y cuevas también pueden representarse como ámbitos ligados a la oscuridad y el misterio. La imagen del enterramiento conecta también estos espacios con la idea de la muerte. En el caso de la cueva de Antonio el bárbaro, estas posibles asociaciones aparecen cuando muere Clodia en ella. Lo que había sido un lugar de reposo y charla para el resto de peregrinos, se convierte ahora en un lugar de descanso y silencio eterno, creando así uno de los múltiples efectos de simetría y contraste que aparecen en la novela. Estas mismas connotaciones se advierten también en el foso del que sacan a Periandro para venderlo en la imagen inaugural de la novela, una visión llena de misterios e interrogantes para el lector que se adentra en la historia.

La narración, que comienza *in medias res*, nos presenta a Periandro saliendo de una especie de foso por la «estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos» (I, 1). La idea de la muerte, asociada con la permanencia bajo tierra, se menciona en esta alusión, a la vez que la profundidad apunta hacia una caracterización del espacio como un lugar oscuro. La salida de Periandro, con sus rubios cabellos y su imagen luminosa, se presenta como el nacimiento a una nueva vida: «me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran» (I, 1).

Los contrastes luz-oscuridad y vida-muerte formaban parte de las antítesis típicas de la literatura áurea, de la misma forma que los fuertes claroscuros llegaron a ser también un rasgo propio de las expresiones plásticas del periodo⁴¹⁴. El motivo de la cueva o lo subterráneo era un escenario privilegiado para poner en marcha estos

413«El creador barroco en decidida competencia con la naturaleza inventa peñas, levanta cúpulas que desafían el firmamento, hace surgir edificios imponentes como montañas; la Naturaleza acepta la oposición y fabrica lugares que parecen compuestos con industria y arte». Casaldueiro, 31.

414En el libro II de *El peregrino en su patria*, Lope de Vega menciona esta técnica pictórica y su capacidad de destacar las imágenes: «como el diestro pintor cuando quiere que algún color realce la figura, le opone el contrario, como al claro el oscuro». Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 277.

conceptos, pero a la vez la presencia de estos lugares era ya un elemento tópico en la narrativa griega, que Cervantes toma como referencia, y que también mostraba cierta predilección por la estética del contraste. El motivo de la cueva aparece en *Las etiópicas* (I, 28-29), *Leucipa y Clitofonte* (VIII, 6 y 13), *Dafnis y Cloe* (I), *Efesiacas* (VI, 6) o *Babiloniacas* (III).

Cnemón [...] llevó a Cariclea [...] y la depositó en la gruta. Esta no era obra de la naturaleza ni una de las muchas cuevas que se abren espontáneamente en la superficie o bajo tierra, sino artificio de los bandidos que imitaba lo natural, y galería excavada por manos egipcias, minuciosamente ahuecada para la custodia del botín. Estaba hecha del siguiente modo: tenía una boca angosta y oscura, de modo que la propia piedra del umbral era a su vez una entrada que permitía la bajada a quien quisiese. *Etiópicas* (I, 28-29)

En estas cuevas vuelve a mezclarse de nuevo lo natural con lo artificial. Lo que a simple vista puede parecer parte del paisaje es, en realidad, un ingenioso escondite. En las cuevas de la novela griega, el espacio aparece en ocasiones asociado a elementos religiosos y rituales. En *Leucipa y Clitofonte*, la cueva funciona como espacio iniciático o de prueba. «En él [bosque] hay una gruta vedada a las mujeres, pero no para las vírgenes que entran en ella puras» (VIII, 6). Leucipa, vestida con una túnica talar, tiene que entrar en la cueva consagrada a Pan donde se probará si la muchacha es virgen. Cuando finalmente la joven entra en la gruta, se oye una armoniosa melodía y sale entre los gritos de alegría del pueblo y, por supuesto, con la prueba superada (VIII, 13).

En *Dafnis y Cloe*, donde tanto peso tiene lo pastoril, el personaje femenino es abandonado en una cueva y amamantado por una oveja. A pesar de que la cueva es en este caso un refugio animal, el grado de intervención en el espacio es mayor que en los casos anteriores, pues encontramos, incluso, elementos escultóricos. Las imágenes de las ninfas encajan con el ambiente de religiosidad pagana de la novela y, con su actitud aparentemente espontánea, refuerzan la idea de vida armónica en comunión con la naturaleza.

Había una cueva dedicada a las Ninfas, un gran peñasco hueco en su interior, por fuera redondeado. Las imágenes de las propias Ninfas habían sido labrada en piedra: los pies descalzos, brazos desnudos hasta la altura de los hombros, las cabelleras sueltas hasta las gargantas, un cinto en

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

torno al talle, despejado el ceño por una sonrisa. El aire del grupo era el de un corro de danzantes.

La cueva arrancaba desde el centro exacto de la gran peña. Y el agua que del manantial borboteaba se vertía en forma de arroyuelo.

Dafnis y Cloe (I, 1)

En *Babilónicas* (III) Sinónide y Ródanes «son ocultos en una gruta con dos bocas, que estaba excavada en una longitud de treinta estadios. La boca estaba obstruida con maleza». En la novela griega la cueva funciona casi como tópico, es un lugar de refugio y escondite, que puede relacionarse con personajes mitológicos o elementos rituales y que combina lo natural con lo artificial y lo ingenioso. El uso de estos espacios, sin embargo, no es privativo del género, sino que retoma elementos de origen clásico y largo recorrido literario; como se observa, por ejemplo, en la cueva del cíclope Polifemo. Este espacio aparece en la *Odisea* (IX), la *Eneida* (III), en los poemas de Teócrito y dentro del ámbito del barroco hispano en la obra de Góngora, por citar solo algunos casos.

La imagen de la cueva contaba con una rica tradición literaria, a la vez que era objeto del naciente interés antropológico por los inicios de la civilización y por la alteridad. Era un espacio con el que, además, podían relacionarse significados y connotaciones contradictorias: refugio-tumba, natural-artificial, luz-oscuridad. Las asociaciones con la divinidad pagana, y el halo de misterio y curiosidad que rodeaba estos espacios, los convirtieron también en objeto de atención para los artistas de la época. La gruta de Buontalenti en los jardines Bóboli de Florencia o la boca del orco del jardín de Bomarzo⁴¹⁵ sería ejemplos del uso que el arte de la época dio al espacio de la cueva, a estas grutas con esculturas o imágenes mitológicas, mezcla de la mano del hombre con la naturaleza.

⁴¹⁵Durante el Renacimiento los artistas emplean la imagen de la gruta como recuerdo del «paraje ameno y platónico o bien el viaje al infierno de Dante. Emerge así el símbolo de la gruta como vuelta a la naturaleza primitiva, tanto por la vía pagana como por la cristiana, convirtiéndose en las escenografías idóneas para la música o para la representación fingida de una obra teatral». En la práctica arquitectónica encontramos realizaciones basadas en esta idea en las obras de Bernardo Buontalenti (1536-1612) como la gruta de Bóboli (1589-1593) realizada sobre un vivero de Vasari. En el jardín de Bomarzo del príncipe Pier Francesco Orsini, cuya construcción se inició en 1550 bajo la dirección de los arquitectos manieristas Pirro Ligorio y Jacopo Vignola, encontramos también este tipo de espacios. Blázquez Blázquez Mateos, *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004), 18-21.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

En el *Persiles* estas asociaciones y sugerencias conviven con lo que podríamos denominar como una «pequeña historia de los avances de la humanidad⁴¹⁶». El peregrinaje del ámbito bárbaro e insular a la ciudad de Roma ofrece la oportunidad de mostrar la evolución de la actividad constructiva humana. De las cuevas nórdicas pasamos a los templos renacentistas italianos, y en ese trayecto vamos recorriendo espacios cada vez más elaborados. En los textos de Vitruvio, después de describir la vida de los hombres primitivos y de su acercamiento al fuego, se nos presentan los primeros alojamientos contruidos por los hombres. Para su elaboración utilizan ramas e imitan las formas de la naturaleza. La emulación, de lo natural, pero también de lo construido por otros, se presenta como el proceso de mejora que habría ido haciendo evolucionar las formas.

Habiendo, pues, por la invención del fuego tenido principio en la antigüedad los concursos entre los hombres, la vida común y frecuencia de muchos en un sitio [...] empezaron unos a disponer sus cubiertos de ramas, otros a cavar cuevas a la raíz de los montes, algunos imitando los nidos de las golondrinas y su estructura, con virgultos y lodo hicieron donde guarecerse; otros finalmente, que observaban estos abrigos, adelantando un poco más sus invenciones, iban de día en día erigiendo menos mal arregladas chozas; así, que siendo aquellos hombres de imitadora y dócil naturaleza, gloriándose cada día de sus invenciones, se enseñaban unos a otros las nuevas formas de casas que levantaban; y ejercitándose los ingenios en estas emulaciones, las iban de grado en grado mejorando. Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura* (II, 1)⁴¹⁷

La idea de la choza o la cabaña como construcción originaria que da nacimiento a la arquitectura está ya en Vitruvio y se convertirá, especialmente durante el siglo XVIII con la propuesta teórica de Laugier⁴¹⁸, en un elemento clave en la discusión sobre el origen de los órdenes clásicos de la arquitectura. En el *Persiles* encontramos también la imagen de una de estas construcciones primitivas donde, de nuevo, la acción del hombre vuelve a ligarse al empleo del fuego bajo control y domesticado. El refugio que antes proveía la cueva de manera natural, tiene que

416Aurora Egidio, «Los trabajos en el *Persiles*», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 19. La autora relaciona la idea de *trabajos* que aparece en el *Persiles* con la defensa de la laboriosidad que se va gestando en la época y que se puede rastrear en publicaciones áureas dentro y fuera del ámbito literario.

417Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, 28.

418Juan A. Calatrava Escobar, «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración», *Gazeta de Antropología, Revista de antropología cultural, Universidad de Granada* 8, n.º 9 (1991).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

realizarse ahora de manera artificial. Aunque se utilicen elementos naturales para la construcción y el refugio sea modesto, esa primera realización arquitectónica parece todo un palacio para sus artífices y primeros moradores.

Saltaron todos en tierra, en la cual vararon las barcas, y con gran priesa se dieron a desgajar árboles y hacer una gran barraca para defenderse aquella noche del frío. Hicieron asimismo fuego, ludiendo dos secos palos el uno con el otro, artificio tan sabido como usado, y, como todos trabajaban, en un punto se vio levantada la pobre máquina, donde se recogieron todos, supliendo con mucho fuego la incomodidad del sitio, pareciéndoles aquella choza dilatado alcázar. (I, 9)

El cambio de localizaciones en la novela iría ligado así a una transformación de las técnicas y trabajos constructivos, que van evolucionando en su complejidad. Esto dejaría a los espacios excavados, a las cuevas y grutas, confinadas en los libros I y II. Sin embargo, en el libro III nos encontramos con la cueva de Soldino (III, 18). La aparición de este espacio en ámbitos peninsulares vendría a contradecir esta idea evolutiva pero, por su relación con el mundo de la adivinación y la magia, se trataría de un lugar dotado de características especiales, conectado en cierto modo con lo originario y donde las leyes de lo racional y verosímil quedan, en cierto modo, en suspenso, como sucede en el *Quijote* en la cueva de Montesinos (II, 23).

Los peregrinos llegan a la cueva de Soldino huyendo, nuevamente, de un incendio; pero en este caso se trata de un evento que el astrólogo ha vaticinado. Se trata del tercer gran fuego que aparece en la novela, tras el de la isla bárbara (I, 4) y el de la ciudad de Policarpo (II, 17). Ahora, inmediatamente después de la profecía, vemos arder el mesón que alojaba a los peregrinos y a estos salir huyendo para adentrarse en la cueva del astrólogo. En todos los casos, el fuego supone un cambio de escenario, el cierre de una etapa y la entrada a un nuevo capítulo de la historia. El fuego y la cueva, que aparecían de manera natural en los ámbitos nórdicos, se asocian ahora con un mundo de magia y agüeros que, sin embargo, Soldino intenta racionalizar. Se identifica como astrólogo judicario y califica a su disciplina como «ciencia» (III, 18), de manera que pone al alcance de los que se adentren en su estudio la capacidad de adivinación que a él le ha permitido vaticinar el incendio.

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El fuego que inmediatamente se inicia confirma las palabras del astrólogo, saca a los personajes del mesón y los lleva a un nuevo escenario, dotado de características sorprendentes. La cueva de Soldino es un refugio frente al peligro del incendio y actúa como *locus amoenus*. En la descripción del espacio se hace hincapié en su profundidad que acentúa el contraste sombra-luz. El aparente *descensus ad inferos* se transforma radicalmente al llegar a la salida a un espacio exterior de naturaleza tranquila y privilegiada. De la oscuridad y la falta de visión se pasa a un ambiente idílico que, a través de la vista, complace el espíritu:

Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo, luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas. (III, 18)

Al igual que ocurre con la cueva de Montesinos, también para esta gruta se ha apuntado a algún posible referente real⁴¹⁹. Pero, con independencia de si ambas localizaciones son o no el reflejo de una cueva existente, lo que sí las une es la condición de puerta, de acceso a un mundo distinto del habitual. En el caso de Soldino, se ha destacado su función de unión entre la naturaleza y el artificio humano⁴²⁰. Su conocimiento de elementos arcanos le permite leer en las señales de los astros y extraer conclusiones sobre el futuro ocultas para los demás. Es esta capacidad de interpretar los astros, la que le otorga una conexión especial con los elementos naturales y su sabiduría. Cervantes racionaliza en cierto modo este conocimiento, al calificarlo de «ciencia» y alejarlo de la magia y la adivinación.

Esta aproximación se acercaría a las visiones neoplatónicas de la naturaleza, y en general de los elementos sensibles, que lejos de ser considerados como realidades de segundo grado, pasan a ser una fuente de acercamiento a la divinidad. La naturaleza no es ya una de las falsas sombras que se agitan en la caverna platónica, sino que por el contrario se presenta como un espacio simbólico cuya atenta lectura puede desvelar un conocimiento superior. Frente a la imagen de la salida de la cueva,

419«On la retrouve même dans les environs de Montpellier, à la *Grotte des Demoiselles*». «Se encuentra en el entorno de Montpellier, en la *Gruta de las Damas*». André Lubac, «La France et les français dans le “Persiles”», *Anales Cervantinos* 1 (1951): 116.

420Ruth El Saffar, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes* (Berkeley - Los Angeles - Londres: University of California Press, 1984), 162-63.

como representación de la búsqueda de una auténtica sabiduría; se representa ahora el regreso a ella para entrar en contacto con un conocimiento de tipo primordial y ligado a los elementos naturales.

El camino que los personajes realizan hasta llegar a la cueva muestra este proceso: «Llegaron en fin a la selva, donde hallaron una ermita no muy grande, dentro de la cual vieron una puerta que parecía serlo de una cueva oscura» (II, 18). Del mesón destruido por el fuego, pasamos ahora a la selva, de ahí a la ermita, la puerta y la cueva. Los personajes siguen un camino gradual e inverso al que realizaron en la isla bárbara, para llegar a un espacio idílico donde lo construido se realiza con elementos naturales. A pesar de estar ya en tierras meridionales, en el espacio donde habita Soldino nos encontramos, de nuevo, con elementos donde es apreciable el primitivismo de la cueva de Antonio el bárbaro o el del refugio de los cabreros en el *Quijote*. En este misterioso lugar los «árboles» actúan como «dorados techos» y la «yerba» cumple la función de las «blandas camas» (II, 18).

La figura del astrólogo, sin embargo, introduce una ligera variación en esta visión simétrica de las dos cuevas. La presencia de grutas de los primeros libros parecía ligarse a las descripciones de estos espacios en la novela griega, donde no aparece con protagonismo la figura del mago, aunque la cueva pudiera ser un refugio privilegiado, la morada de algún tipo de deidad o tener propiedades sobrenaturales. Sin embargo, en el caso de la cueva de Soldino, la imagen del sabio de largo pelo blanco relaciona este espacio con las cuevas mágicas de resonancias artúricas que aparecen en las novelas de caballería o en las obras de Ariosto. En estos espacios el acceso a la cueva abre las puertas a una nueva realidad, muchas veces de características inverosímiles, en la que aparecen construcciones fabulosas, palacios subterráneos o lugares idílicos.

La cueva de las novelas de caballerías suele tener un acceso oculto y nada en su exterior hace presagiar lo que los personajes van a encontrarse dentro. Cuando está construida, se trata de una arquitectura interior, sin fachadas. La entrada se disimula entre la maleza ocultando el artificio entre elementos naturales⁴²¹. Se trata

421«El aspecto exterior de la cueva mágica, en cambio, es el de la cavidad natural situada en lugares misteriosos y de difícil acceso. Si exceptuamos los casos en que el emboque de la caverna está

también de un lugar al que solo tienen acceso algunos elegidos. En la cueva de Soldino encontramos esa misma idea cuando el astrólogo organiza el grupo de gente con el que bajará a la cueva: «Y luego llamó a Periandro, a Auristela, a Constanza, a las tres damas francesas, a Ruperta, a Antonio y a Croriano, y, dejando a otra mucha gente fuera, se encerró con estos». (III, 18) La cueva del astrólogo, al igual que los conocimientos que maneja el sabio, está reservada solo para unos pocos.

La cueva mágica o habitada por un sabio era un tópico de la literatura caballeresca y aparece en un buen conjunto de novelas del género. En el *Belianís de Grecia* (I-II) encontramos la cueva de Aurora y la de la sabia Belonia; en el *Clarián de Landamis* (I, libro I) la gruta de Ércules; en el *Olivante de Laura* aparece la cueva de la sabia Ypermea; en el *Primaleón*, la cueva de la isla de Cántara; en el *Amadís de Grecia*, la de Brizaña en la isla despoblada; en el *Espejo de príncipes y caballeros*, la de los gigantes caníbales y en las *Sergas de Esplandián*, la cueva de Melia⁴²². También tenía su cueva Urganda la Desconodida, autora de uno de los poemas laudatorios que aparecen al inicio de la primera parte del *Quijote*. Las cuevas se ligan a la magia, a saberes arcanos y a arquitecturas maravillosas o visiones fantásticas que, de manera increíble, aparecen en ellas.

En la historia del hidalgo, Cervantes emplea el tópico de la cueva mágica de manera ambigua y burlesca, juega con su verosimilitud y en cierto modo lo desmitifica. La cueva de Montesinos, con la presencia del sabio y venerable anciano es una de esas grutas en cuyo interior el visitante encuentra «un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados» *Quijote* (II, 23). Se emplea la riqueza imaginativa de las descripciones caballerescas, pero las imágenes se visualizan a través de los ojos de don Quijote, por lo que su posible verosimilitud queda condicionada a la fiabilidad que otorguemos a la percepción del protagonista. A fin de cuentas, vemos las maravillas de la cueva a través de la mirada de un loco. Sin embargo, a Persiles y Sigismunda, por su

señalado por barreras construidas artificialmente, nada dejaría divisar que se trata de un lugar edificado arquitectónicamente». Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, 36.

⁴²²Una relación exhaustiva de la aparición de estos espacios en los textos caballerescos puede consultarse en: Neri, 280.

condición de personajes ideales, no es tan fácil atribuirles visiones tan imaginativas o cuestionar su relato.

La cueva de Soldino comparte con la de Montesinos la presencia del personaje anciano y sabio de resonancias artúricas. Sin embargo, en su configuración espacial se parece más a la sima en la que cae Sancho al abandonar Barataria que a la cueva mágica que visualiza el hidalgo. Como ocurría con las imágenes escultóricas, los objetos no se describen en sí mismos, sino bajo la mirada de sus espectadores. En el caso de don Quijote, un personaje caracterizado por su particular percepción de lo real, resulta verosímil presentar como una visión posible la cueva mágica caballeresca, con su fabulosa arquitectura interior y sus palacios cristalinos y recónditos. En el caso de Sancho, al igual que ocurre con los protagonistas de la novela bizantina, la imagen que se describe limita los efectos de sorpresa a la singular configuración natural del espacio y a sus conexiones con el exterior iluminado.

En esto, descubrió a un lado de la sima un agujero, capaz de caber por él una persona, si se agobiaba y encogía. Acudió a él Sancho Panza y, agazapándose se entró por él y vio que por de dentro era espacioso y largo, y púdolo ver porque por lo que se podía llamar techo entraba un rayo de sol que lo descubría todo. Vio también que se dilataba y alargaba por otra concavidad espaciosa. [...] le pareció que habría caminado poco más de media legua, al cabo de la cual descubrió una confusa claridad, que pareció ser ya de día, y que por alguna parte entraba, que daba indicio de tener fin abierto aquel para él camino de la otra vida. *Quijote* (II, 55)

Sancho no ve gigantes, sino molinos; por eso en la gruta lo que encuentra son sorprendentes efectos geológicos, claridades inesperadas, pero no palacios encantados. La imagen de Sancho saliendo atado de la cueva es, en cierto modo, el reverso de la de don Quijote en Montesinos. Después de estar en lo más alto, en el gobierno de Barataria «cayeron él y el rucio en una honda y escurísima sima», mostrando así de manera irónica, la inestabilidad de la fortuna, que tan pronto eleva como defenestra a los poderosos. La visión de Sancho, de la que en principio parece que nos podemos fiar más que de la de don Quijote, nos presenta un lugar sorprendente, pero dentro de lo verosímil. El espacio, sin embargo, es lo suficientemente llamativo como para que pensemos en los efectos que podría haber

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

tenido en una imaginación como la del hidalgo, con cierta tendencia a enriquecer fabulosamente las visiones que se le presentan.

El episodio de la cueva de Montesinos encierra además una reflexión sobre la verdad y el engaño, sobre lo que se ve y lo que se dice que se ha visto. Las imágenes que se presentan lo hacen siempre a través del filtro de una mirada, de una percepción particular. «-Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, 41)⁴²³. El espectador de la imagen, y el relato que este hace de ella, es tan importante como la propia cosa que se describe. Don Quijote no pide que Sancho crea en sus visiones, sino en sus palabras. La interposición de una percepción particular intermedia hace posible ampliar los límites de lo verosímil. Estas mismas precauciones toma Cervantes cuando va a presentarnos la cueva de Soldino en el *Persiles*.

Otra vez se ha dicho que [no] todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque sino se les da crédito, pierden de su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. (III, 18)

La reflexión tiene algo de *captatio benevolentiae*, pues el autor parece disculparse por adelantado de la inverosimilitud de lo que va a describirse. Además, recuerda de nuevo al lector las diferencias entre el ser y el parecer. Explícitamente, se toma partido por la verdad para escribir la historia, pero inmediatamente después el narrador se distancia y coloca a un autor intermedio para que sea él quien responda por los elementos sorprendentes del relato: «el que escribió esta historia dice que» Soldino bajó a la cueva; y es ahí cuando se nos presenta la descripción del espacio. En el *Quijote* los encantadores cumplen una función fundamental como intermediarios entre la realidad de las cosas y su apariencia, especialmente en la primera parte. En el *Persiles*, al igual que ocurría con Sancho en la gruta, el elemento

423«Nótese que don Quijote, en su deseo de imponer un reconocimiento mutuo, suprime un elemento esencial, el acto de contar, ya que en realidad no se trata de «lo que habéis visto en el cielo» ni de «lo que vi en la cueva de Montesinos» sino de lo que cada uno dice que ha visto. En otras palabras, lo que él presenta como un hecho empírico que el otro meramente tiene que reconocer como tal, y así creer como cosa evidente, es en efecto algo mucho más complejo que pone en entredicho lo que cada uno supuestamente ha visto». Steven Hutchinson, «Las cosas del creer», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 1998*, vol. 1 (Madrid: Castalia, 2000), 587.

mágico y la locura no operan de manera explícita, así que la intermediación que hace posible la presentación de imágenes sorprendentes, tiene que ver con las percepciones particulares, con las miradas que los personajes o narradores intermedios lanzan sobre lo que les rodea y sobre lo que nos cuentan acerca de ello.

La falibilidad de la percepción particular es clara en don Quijote, que cuenta lo que vio con sus «propios ojos». No cuestionamos así la verdad de lo que dice, por lo que queda eximido de mentir, sino que ponemos en duda la fiabilidad de sus sentidos. Ver y tocar no son ya prueba de nada. En la segunda parte de libro, ni siquiera son ya tan necesarios los socorridos encantadores para poner entre paréntesis las visiones del hidalgo. Sancho piensa en ellos como causa de las visiones de su amo, quizá hayan sido capaces de colocar en su memoria imágenes maravillosas que no han pasado el filtro de lo sensorial; pero don Quijote se reafirma en su percepción, lo que coloca al lector en el trance de ponerla en duda y cuestionar así la equivalencia entre lo que las cosas son y lo que nos parecen.

—Creo —respondió Sancho— que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar le queda.

—Todo eso pudiera ser, Sancho —replicó don Quijote—, pero no es así, porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. *Quijote* (II, 23)

El recurso a la percepción intermedia del personaje hace posible introducir lo maravilloso sin caer en la falta de verosimilitud. El autor no compromete su palabra, porque la palabra que nos transmite no es la suya y las imágenes que nos describe no las ha visto con sus propios ojos. Contemplamos la imagen a través de la mirada, o incluso de la imaginación, de un espectador fingido, de un personaje interpuesto entre el lector y lo que se describe, cuya percepción de los hechos ha podido estar equivocada. En el episodio de las bodas de Carino y Selviana, la aparición de Auristela, puesta en pie en una barca, hace pensar a los espectadores en la aparición de una ninfa y suscita en su imaginación el recuerdo de fabulosas arquitecturas. Las imágenes de los edificios deslumbrantes se erigen ante los ojos de los lectores, no como una supuesta imagen real, sino como una visión imaginaria.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Ven, señora, y si, en lugar de los palacios de cristal que en el profundo mar dejas, como una de sus habitadoras, hallares en nuestro ranchos las paredes de conchas y los tejados de mimbres (o, por mejor decir, las paredes de mimbres y los tejados de conchas), hallarás, por lo menos, los deseos de oro y las voluntades de perlas para servirte. (II, 10)

Cervantes transita así un camino intermedio entre los narradores que critica Luciano en sus *Relatos verídicos*⁴²⁴ y la actitud, libre de normas y prejuicios hacia la ficción, que adopta el de Samósata en ese texto: «Muchos otros, con idéntica intención, escribieron sobre supuestas aventuras y viajes de ellos mismos, incluyendo animales monstruosos, hombres crueles y extrañas formas de vida» (*Relatos verídicos*, 3). Con tono burlesco, el autor de la antigüedad llama la atención sobre la falta de fiabilidad de los testimonios fabulosos de muchos autores que hacen pasar por verdad de primera mano, lo que no dejan de invenciones, suposiciones o relatos poco fiables. Frente a esta actitud, que considera falsa e hipócrita, el autor abraza la ficción de manera desprejuiciada.

Como nada verídico podía referir, por no haber vivido hecho alguno digno de mencionarse, me orienté a la ficción, pero mucho más honradamente que mis predecesores, pues al menos diré una verdad al confesar que miento. Y, así, creo librarme de la acusación del público al reconocer yo mismo que no digo ni una verdad. Escribo, por tanto, sobre cosas que jamás vi, traté o aprendí de otros, que no existen en absoluto ni por principio pueden existir. *Relatos verídicos*, 4

La influencia lucianesca en Cervantes ya ha sido señalada⁴²⁵, en especial la relación de los *Diálogos* con algunas de las *Novelas Ejemplares*, y más concretamente con el *Coloquio de los perros*. Sin embargo, a la hora de introducir los elementos más inverosímiles en sus obras, el autor no adopta la postura radical del escritor clásico, sino que busca elementos de intermediación que hagan posible la introducción de lo increíble o lo maravilloso. Cervantes busca la manera de entrar en diferentes mundos ficcionales, sin abandonar por completo una poética de la verosimilitud como la que defendía el Pinciano.

En el caso del *Quijote* es la singular mente del hidalgo la que da pie a las visiones. En las *Novelas ejemplares*, cuando se nos presenta un diálogo entre

424Luciano de Samósata, *Obras I: Relatos verídicos*.

425Hutchinson, «Luciano, precursor de Cervantes». María Augusta Costa Vieira, «Cervantes, Machado de Assis y Luciano: antiguos y modernos», en *Cervantes y la modernidad*, ed. José Ángel Ascunce y Alberto Rodríguez (Kassel: Reichenberger, 2008), 223-42.

animales, el suceso se percibe dentro del marco del delirio, la enfermedad y el sueño del alférez Campuzano⁴²⁶. En el *Persiles* ocurre algo parecido cuando Antonio nos cuenta cómo oyó hablar a unos lobos. La percepción del personaje se ve condicionada por su lamentable estado, agotado y turbado después de un naufragio, tras invocar a los cielos el personaje cae dormido: «Allá en el sueño, me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas, pero todas en el agua, y en algunas dellas me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras» (I, 5). Las visiones del sueño parecen mezclarse con la realidad. El personaje despierta, pero su percepción no parece haberse repuesto de las visiones. Ya con los ojos abiertos le *parece* que sigue viendo cosas extraordinarias.

Estando en esto, me pareció, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto, y que uno dellos (como es la verdad) me dijo en voz clara y distinta y en mi propia lengua: Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura. (I, 5)

En el caso del *Persiles*, como en las *Ejemplares*, se recurre al delirio y el cansancio del observador para presentar como posibles las visiones de los animales parlantes. Cuando se trata de los protagonistas, también se va a emplear su mirada particular para mostrarnos las imágenes que se les cruzan en el camino. Se convierten en espectadores intermedios, especialmente para mostrarnos sus emociones o describirnos lo que imaginan, pero su condición de figuras idealizadas hacen que su percepción no sea tan flexible como la de don Quijote, el alférez Campuzano o Antonio el bárbaro. El desvarío, el delirio, la locura o el engaño no pueden atribuirse a unos personajes que se nos presentan como arquetipos del buen juicio. En ese caso, el autor se ve obligado a dar explicaciones y racionalizar las imágenes sorprendentes que nos ha presentado, como ocurre en el episodio de la cueva de Soldino.

⁴²⁶El propio alférez Campuzano duda de su historia y de la veracidad de sus percepciones lo que, sin embargo, no le priva del placer de escribirla, leerla y recordarla junto al licenciado Peralta «Muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido dárme los, oí, escuché, noté y, finalmente, escribí sin faltar palabra. [...] Pero, puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?». *El casamiento engañoso*. Cervantes Saavedra, *Obras completas*, 663.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

-Señores, esto no es encantamiento y esta cueva por donde aquí hemos venido no sirve sino de atajo para llegar desde allá arriba a este valle que veis, que una legua de aquí tiene más fácil, más llana y más apacible entrada. Yo levanté aquella ermita y, con mis brazos y con mi continuo trabajo, cavé la cueva y hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan. (III, 18)

El entorno singular que habita el astrólogo es un artificio, una construcción humana. Primero nos sorprende con la imagen y luego nos explica, preservando así la verosimilitud del relato. Como en las bodas de Basilio y Quiteria (*Quijote* II, 21) no hay «milagro», sino «industria». Una mezcla de condiciones naturales, habilidad y trabajo, han hecho posible la creación de este lugar sorprendente. La técnica que sigue aquí Cervantes se asemeja también a la que emplea en el episodio de la cabeza encantada (II, 62). En un primer momento vemos a don Quijote y Sancho quedar maravillados ante los prodigios de la cabeza parlante y sabia, pero después se nos describe con detalle la ingeniosa maquinaria que hace posible el efecto. Esta racionalización de lo maravilloso sirve también para poner entre paréntesis las supuestas capacidades mágicas y adivinatorias del prodigio⁴²⁷.

En el caso de Soldino, la descripción del lugar explica sus características singulares, una mezcla del ingenio y trabajo humano, a partir de unas determinadas condiciones naturales, han hecho posible la construcción de tan sorprendente espacio. El mago es capaz de intervenir en la naturaleza y hacer de ella algo asombroso, lo que se aplica a la realización de la cueva y a las propias artes adivinatorias que practica. A pesar de la racionalización de lo maravilloso, o quizá precisamente gracias a ella, las dotes proféticas del astrólogo no quedan revocadas, sino confirmadas a través del incendio espontáneo. Es la mención a la astrología judiciaria, cuya consideración en la época dista de la actual, la que nos dibuja al personaje como un científico y justifica el prodigio, en vez de presentárnoslo como un hecho inexplicable y milagroso: «No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar» (III, 18).

427Martín de Riquer señala que el episodio de la cabeza se relaciona con la polémica existente en la época sobre la adivinación. Remite a autoridades del momento que consideraban estas prácticas como pecado, como es el caso del texto de Gregorio de Valencia, *Commentariorum theologicorum tomus quatuor* (Venecia: Sessa, 1608). [Centro Virtual Cervantes. *Don Quijote*, II parte, lectura del capítulo LXII]

El «casi» de la expresión cervantina adquiere una particular importancia si tenemos en cuenta el cambio de actitud que se produjo en la época sobre las prácticas adivinatorias. Si durante un tiempo las fronteras entre astronomía y astrología habían sido relativamente fluidas, es a finales del siglo XVI, en el marco de los debates entre católicos y protestantes sobre el libre albedrío, cuando la cuestión es objeto de renovada atención por parte de las jerarquías eclesiásticas⁴²⁸. La bula de Sixto V, *Caeli et Terrae*, de 1585 ponía a la astrología judiciaria «en el mismo plano que a las otras clases de adivinación, encantos, invocaciones y consultas mágicas: encomendando a los prelados que persiguieran a los que la cultivaban⁴²⁹». Esta bula, sin embargo, no fue publicada en España hasta 1612. De hecho, cuando nació Felipe IV en 1605, todavía se realizaron numerosos horóscopos.

En el *Persiles* aparecen varias menciones a la astrología judiciaria, además del episodio de Soldino, que la considera una ciencia, encontramos también al astrólogo Mauricio, que escruta las posiciones de los astros para conocer la fortuna de su hija Transila:

Viéndote, pues, perdida, noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas, señalé los sitios y casas necesarias para que respondiese mi trabajo a mi deseo, porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología, por la velocidad de los cielos, que se lleva tras sí todas las estrellas, las cuales no influyen en este lugar lo que en aquél, ni en aquél lo que en éste; y, así, el astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado, y el mejor astrólogo del mundo, puesto que muchas veces se engaña, es el demonio, porque no solamente juzga de lo por venir por la ciencia que sabe, sino también por las premisas y conjeturas. Y, como ha tanto tiempo que tiene experiencia de los casos pasados y tanta noticia de los presentes, con facilidad se arroja a juzgar de los por venir, lo que no tenemos los aprendices desta ciencia, pues hemos de juzgar siempre a tienta y con poca seguridad. (I, 13)

428«No es casual que, precisamente a finales del siglo XVI, se iniciase el ataque más fuerte contra la astrología. [...] Mientras que los reformados negaban el valor de la libertad del hombre para su salvación, los católicos la consideraban decisiva. Era, pues, el momento adecuado para que la Iglesia católica cerrase el paso a todo posible ataque al libre albedrío. Hasta 1612 no se publicó en España la bula de Sixto V; a partir de ese año la astrología judiciaria se persiguió de forma sistemática. La normativa no cambió sustancialmente; aunque el 1 de abril de 1631 Urbano VIII escribió una nueva bula contra los astrólogos judicarios, no aporta nada nuevo respecto de la de Sixto V» Adelina Sarrión Mora, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2006), 84-85.

429Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. 2 (Madrid: Akal, 1992), 192.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Cervantes nos describe los procedimientos adivinatorios, basados en la observación y la notación rigurosa de las posiciones astrales. La actividad se presenta como un trabajo científico, pero a la vez señala que es el demonio el mejor cultivador de ella. El dominio de las posiciones, del espacio astral, es incierto en comparación al dominio del tiempo del que hace gala el diablo. La capacidad de cotejar el pasado con el presente y, a partir de ahí, deducir el futuro ofrece un conocimiento mayor que el que aporta el estudio de los astros y su influencia en las vidas humanas. La aparición del demonio mezclado con los astrólogos apuntaría en la dirección de la bula papal que hacía de todos estos procedimientos adivinatorios prácticas condenables. Sin embargo, la delimitación que Mauricio realiza entre las capacidades de unos y otros, dejaría a la astrología judiciaria dentro del campo de los conocimientos y ciencias humanas.

En cualquier caso, la aparición de estas prácticas en la novela es muestra del grado de cultivo y aprecio que tenían las artes adivinatorias en la época. Tener en cuenta la fecha en que este tipo de pronósticos se prohibieron por parte de la Iglesia, podría ayudarnos a fijar el momento en que se redactaron esas partes del libro. Sin embargo, para hacer esta consideración habría que aceptar que la opinión de los personajes refleja la postura cervantina y que el autor no iba a contradecir en su texto lo que se dictaminaba en la bula. Especialmente lo primero puede resultar comprometido, pues Cervantes siempre coloca en boca de los adivinos las justificaciones de lo que ellos consideran su ciencia.

-Ya sabes, hermosa Transila, querida hija, cómo en mis estudios y ejercicios, entre otros muchos gustosos y loables, me llevaron tras sí los de la astrología judiciaria, como aquellos que, cuando aciertan, cumplen el natural deseo que todos los hombres tienen [de saber], no sólo lo pasado y presente, sino lo por venir. (I, 13)

Lo que otorga a los astrólogos su capacidad de adivinar es el trabajo intelectual, los «estudios y ejercicios», lo que resta a la práctica adivinatoria parte de su carácter milagroso y mágico. El hecho de que sea un saber comunicable hace, además, que sus cultivadores sean falibles, por eso se dice «cuando aciertan», ya que no lo hacen siempre. Cervantes deja abierta la puerta a una interpretación ambigua ya que lo que nos ofrece no es una respuesta cerrada sobre el tema, sino una

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

multiplicidad de puntos de vista. En el caso de Lope de Vega, el tratamiento del asunto se centra en la erudición y la cita de referencias sobre el tema. En *El peregrino en su patria*, Celio y Pánfilo discuten sobre astrología, mostrando su interés en un debate relacionado con el tema del libre albedrío.

Los hados no deben culpar un hombre cristiano, ni entender que de ellos dependa su mal ni su bien [...] San Agustín [...] en el quinto libro de la *Ciudad de Dios* dice que este nombre de hado solo se puede atribuir a la voluntad de [...] Dios. [...] San León Papa refiere que fue error de los priscilianistas creer que las almas y cuerpos humanos estuvieran de necesidad sujetos a las estrellas, de donde han nacido tantos errores y la opinión dudosa de los astrólogos. *El peregrino en su patria*, III

La novela de Lope menciona el asunto de la astrología, presente en los modelos griegos, pero lo hace enmarcando su discurso dentro de un contexto de autoridades aceptadas que lo deslegitiman como práctica adivinatoria. La visión de la astrología que se deja entrever en el texto cervantino muestra, sin embargo, rasgos del neoplatonismo⁴³⁰ que, basado en la idea de una naturaleza armónica y llena de correspondencias entre sus partes, hacía posible extraer de ella informaciones e interpretaciones profundas para el lector avisado.

La naturaleza funciona como un libro abierto que, además, se configura armónicamente. Volver a ella supone retomar el contacto con un conocimiento auténtico y verdadero, por eso la descripción de la cueva de Soldino se convierte en una renovación del tópico del *beatus ille*. El astrólogo «en ese mundo de allá arriba» ha dejado «el desdén de los emperadores, el enfado de sus ministros» para retornar a la cueva. El descenso físico, la bajada a la cueva, es paradójicamente una elevación espiritual, el acceso a un mundo libre de apariencias y falsedades donde se puede ser

430La filosofía neoplatónica proponía una lectura simbólica de las señales de los astros más cercana a la mentalidad humanista que las prácticas adivinatorias medievales. «La lectura plotiniana de la sincronicidad entre astros y hechos humanos en vez de la lectura causa-efecto de la astrología judiciaria tradicional fue la visión mas seguida por el humanismo. Las estrellas no representan poderes en si mismos sino como símbolos o signos. El hombre sabio, y así lo entendieron también los humanistas neoplatónicos, es aquel que sabe interpretar los símbolos desentrañando el sentido de la simpatía o analogía universales. El poder simbólico, por basarse en una inspiración abierta mas que en el raciocinio lógico, entronca con otros lenguajes simbólicos, incluido el de la literatura, al que presta numerosos recursos». Luis Miguel Vicente García, «Plotino y el problema de las estrellas: una solución para los neoplatónicos», *Revista española de filosofía medieval*, n.º 7 (2000): 189.

libre: «aquí yo soy señor de mí mismo» (III, 18). Soldino ha tenido que bajar en la tierra para subir en espíritu.

El espacio se maneja en la descripción de manera simbólica, pero con un sentido paradójico, a modo de oxímoron, que invierte las connotaciones generalmente ligadas al arriba y abajo creando un contraste de tipo manierista. Lo espiritualmente elevado se sitúa, precisamente, en el espacio inferior y retirado de la cueva: «vámonos arriba: daremos sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas». La vida en sociedad, en el mundo exterior, contenta los sentidos, mientras que el espíritu se alimenta del retiro y la vida en contacto con la naturaleza.

Esta descripción del lugar se hace eco de los elogios a la vida retirada que tanta aceptación tuvieron en la época, así como de la valoración positiva de lo campesino frente a lo urbano. El elogio de la armonía de la naturaleza, frente a los peligros de la ciudad, operó como un potente tópico y constituyó lo que podríamos denominar como una *doxa* cortesana. Eran precisamente aquellos que vivían ya en ámbitos urbanos los que expresaban esa nostalgia del mundo rural perdido. A la vez, se trataba de una idea socialmente útil para combatir la despoblación agraria, ya que se invitaba a los que trabajaban los campos a continuar con su modo de vida y no dejarse tentar por la vida fácil de la corte⁴³¹.

El elogio del retiro en soledad podía ligarse también a la imagen de Carlos V en Yuste, al que Soldino dice haber servido. La alusión, además de constituir una de esas referencias históricas que tanto se han debatido a la hora de fijar la datación de la novela, es una manifestación de la visión providencialista de la monarquía hispánica. La relación entre el rey y el astrólogo apunta a la idea de un destino, si no completamente escrito, sí al menos entrevisto y escrutable para el poder de los monarcas que, hasta la bula de Sixto V, hicieron uso en sus cortes de los conocimientos de estos adivinos.

431«La desertización del campo, traía consigo la pérdida de plusvalías para la monarquía, nobleza y clero, principales usufructuarios de la renta agraria. Surge, de nuevo, de los núcleos hegemónicos de la *doxa* cortesana, un vector de sentido que, desde un agrarismo ideal, exalta ahora las virtudes de la vida campesina, en un intento de frenar el éxodo rural». Angel Cueva Puente, «“Inarmonía cortesana-armonía de la naturaleza” como núcleo de sentido en la literatura áurea», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, vol. 1 (Iberoamericana, Vervuert, 2004), 572.

La descripción que se hace del aspecto de Soldino: «Este montón de nieve y esta estatua de mármol blanco que se mueve» (III, 18), lo asemeja, con su pelo blanco y su porte solemne a la imagen del mago Merlín que acompañaba a los héroes artúricos. La imagen metafórica se construye a través de la hipérbole y el color. La blancura del cabello y la barba del personaje ponen de relieve su edad y lo majestuoso de su porte se expresa con la antítesis «estatua que se mueve». Curiosamente, esta misma idea la emplea Cervantes para describir a los ermitaños Eusebia y Renato, que también viven retirados: «Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve y, en paz y en amor, como dos estatuas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años» (II, 19).

La dignidad ganada con la vida retirada ha conferido a los personajes una dignidad casi escultórica. La existencia de los ermitaños convertidos en estatuas móviles sería una especie de inversión del mito de Pigmalión. En este caso no es la escultura la que cobra vida, sino que la vida retirada de los personajes los convierte en estatuas vivientes que, en cuevas, grutas y refugios subterráneos llevan una vida de elevación espiritual. Los incendios conducen a los personajes hasta estos lugares, pero a la vez el fuego se apaga en ellos, se entierra en la nieve y hace posible que sus moradores accedan a un conocimiento y una visión del mundo que antes les estaba vedado.

2.3.2 Las dos ermitas

En el camino del espacio nórdico y bárbaro a la ciudad de Roma se produce una transición de lo inhóspito a lo civilizado, que se puede apreciar en el tipo de espacios que habitan los personajes: de las cuevas pasamos a las iglesias romanas⁴³². Al final del libro II, encontramos un punto intermedio en este proceso evolutivo en la isla de las ermitas donde aparecen retirados Eusebia y Renato (II, 18). Al igual que ocurría en el caso del monasterio de Guadalupe, la descripción presta mayor atención

⁴³²«En el Barroco el lugar inculto era siempre el habitáculo del hombre-fiera, mientras que el lugar culto alberga al hombre-rey, al hombre que se impone a sus instintos, al hombre que manda sobre su naturaleza. Monte-Palacio es, pues, la representación de los elementos opuestos que forman la unidad humana. Hay que salir del monte o de las islas desiertas y bárbaras para ir a vivir a la palacio, el lugar donde tendrá todas las tentaciones». Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 17.

a las tres imágenes que aparecen dentro de una de ellas, que a la propia configuración arquitectónica del espacio.

La idea de ermita se liga en la actualidad a la de un pequeño edificio religioso, generalmente enclavado en un entorno natural. Sin embargo, la descripción de las dos ermitas del *Persiles* no precisa si se trata de pequeñas construcciones o de algún tipo de refugio ligeramente acondicionado. El componente natural y la sencillez del entorno se refuerzan de manera que podemos pensar que nos encontramos ante eremitorios, refugios similares a los utilizados por aquellos que elegían la vida retirada en la naturaleza: «siguiendo a Renato y Eusebia, que les sirvieron de guías, llegaron a la cumbre de una montañuela, donde vieron dos ermitas, más cómodas para pasar la vida en su pobreza que para alegrar la vista con su rico adorno» (II-18). Sabemos que una de las dos ermitas es «algo mayor» que la otra, que en su interior se ilumina con dos lámparas y que tiene un altar, pero no se aportan más datos sobre la construcción de este espacio.

Lo que sí dibujan las apreciaciones cervantinas sobre este lugar es una nueva imagen de esa vida retirada que tan buena consideración social tenía en la época. La sencillez y modestia del lugar serían prueba del ambiente de privaciones en el que habitaban los ermitaños. La etimología de sus nombres también refuerzan esa visión. Renato es el renacido, el que nace a una nueva vida después de su paso por la experiencia contemplativa, mientras que Eusebia etimológicamente significa pía o piadosa⁴³³. Las dos figuras se nos presentan como la encarnación del arquetipo literario del ermitaño que don Quijote busca cuando se retira a hacer su penitencia amorosa en la Peña Pobre «Y lo que le fatigaba mucho era no hallar por allí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse» (I, 26).

Estos ermitaños arquetípicos son austeros y virtuosos. Del lugar donde habitan, Cervantes solo destaca su modestia. Los elementos de más vistosidad en el lugar son las imágenes sagradas que aparecen en el altar de una de las ermitas: la crucifixión acompañada de la Virgen y san Juan antes comentada. Renato y Eusebia

433El nombre Eusebio procede del griego Εὐσέβιος, de εὖ, bueno, y σέβας, piedad. Renato procede del latín *re-natus*, nacido de nuevo. Para más información sobre la onomástica en la novela: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 97-106.

parecen haberse negado todos los placeres sensuales, incluso viviendo en pareja solos en la isla, y entregarse sin reservas a lo contemplativo. Su virtud es tanta que conmueve a Rutilio y le anima a tomar la decisión de suceder a los dos personajes en su vida de retiro eremítico. «¡Oh vida solitaria -dijo-, santa, libre y segura, que infunde el cielo en las regaladas imaginaciones!» (II, 18).

Las palabras del maestro de danza italiano concentran en su exclamación el elogio tópico a la vida retirada que él mismo se dispone a abrazar. El cielo parece haber pintado en su imaginación este tipo de existencia como una forma de vida deseable. Sin embargo, no es lo primero que sabemos sobre las visiones e imaginaciones de este singular personaje que, en capítulos anteriores nos ha contado su historia. Tras un desliz amoroso con una alumna en Italia, Rutilio acaba encarcelado. En prisión una hechicera lo libera y, volando en su manto, lo lleva hasta Noruega donde intenta seducirlo. Para librarse de la oferta lasciva, Rutilio se defiende de la bruja, que aparentemente se ha transformado en una loba, le clava un puñal y la ve caer muerta de nuevo con forma humana (I, 8).

Todo apunta a que la imaginación de Rutilio era verdaderamente «regalada», o al menos, rica en lo que a cualidades visionarias se refiere. Lo mismo podríamos decir de la de santa Teresa, que en el *Libro de la vida* nos cuenta cómo ella y su hermano también se vieron seducidos por este tipo de vida:

De que vi que era imposible ir donde me matasen por Dios, ordenábamos ser ermitaños, y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas, que luego se nos caían [...] Procuraba soledad para rezar mis devociones [...] Gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monesterios, como que éramos monjas. *Libro de la vida*⁴³⁴, cap. 1

La imagen infantil de la santa y su hermano que, después de «leer vidas de santos», se imaginan marchando a «tierra de moros» o convertidos en retirados ermitaños, parece casi una prefiguración a lo divino de la sed de aventuras de don Quijote tras leer novelas de caballerías, un género al que la propia Teresa fue también

⁴³⁴Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, 28. El Museo del Prado conserva un cuadro de Juan García de Miranda (Madrid, 1677-1749) sobre este episodio de la vida de la santa: *Santa Teresa y su hermano don Rodrigo, intentando construir ermitas*, óleo sobre lienzo, 163 x 225 cm (en dep. en la Capitanía General de La Coruña) [P5245] Pertenece a la serie *La vida de santa Teresa* (1735).

una gran aficionada, como reconoce en sus textos autobiográficos⁴³⁵. Las palabras de la santa sobre el idea eremítico ponen de manifiesto el poder que la literatura hagiográfica y los relatos de estas experiencias de retiro podían tener en las mentes más visionarias o imaginativas. La pobreza de las ermitas y las palabras de Rutilio reforzarían esta mirada idealista sobre el tema. Sin embargo, en el *Persiles*, Cervantes contrapone a ella la opinión de Mauricio, cuya interpretación del fenómeno presta más atención a lo sociológico y a las condiciones materiales.

-Dices bien -dijo Mauricio-, amigo Rutilio, pero esas consideraciones han de caer sobre grandes sujetos; porque no nos ha de causar maravilla que un rústico pastor se retire a la soledad del campo, ni nos ha de admirar que un pobre, que en la ciudad muere de hambre, se recoja a la soledad donde no le ha de faltar el sustento. Modos hay de vivir que los sustenta la ociosidad y la pereza, y no es pequeña pereza dejar yo el remedio de mis trabajos en las ajenas, aunque misericordiosas manos. Si yo viera a un Aníbal cartaginés encerrado en una ermita, como vi a un Carlos V cerrado en un monasterio, suspendiérame y admirárame; pero que se retire un plebeyo, que se recoja un pobre, ni me admira ni me suspende; fuera va deste cuento Renato, que le trujeron a estas soledades, no la pobreza, sino la fuerza que nació de su buen discurso. Aquí tiene en la carestía abundancia, y en la soledad compañía, y el no tener más que perder le hace vivir más seguro. (II, 19)

La novela bizantina, centrada en las aventuras y los amores ideales, era un molde narrativo propio para las visiones arquetípicas e idealizadas. *Persiles* y *Sigismunda* no pondrían en duda la elevación del propósito de la vida sencilla y retirada; pero sí lo hace Mauricio cuando lanza una mirada a la realidad del fenómeno eremítico que lo hace aparecer con tintes casi picarescos⁴³⁶. La virtuosa vuelta a la naturaleza y su vida sencilla se pinta aquí como una huida de la pobreza y hasta del trabajo. La ermita es un lugar de privaciones para el que viene de los lujos

435Dice haber heredado esta costumbre de su madre, que era capaz de tomar la lectura como ameno pasatiempo. Ella, sin embargo se confiesa incapaz de controlar la avidez de esta afición por la literatura caballerescas: «Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos [...] y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo, no me parecía tenía contento. Comencé a traer galas, y a desear contentar en parecer bien, con mucho cuidado de manos y cabello y olores, y todas las vanidades que en esto podía tener, que eran hartas, por ser muy curiosa». *Libro de la vida*, cap. 2. Teresa de Jesús, 30.

436La realidad de los ermitaños no era siempre tan ejemplar como podría suponerse de su ideal de vida ascética. «Sin duda los había de vida austera y ejemplar, como los primeros titulares de las famosas ermitas de Córdoba; pero en más de una ocasión y en más de un sitio, los que sin título canónico se instalaban en ermitas más o menos abandonadas llegaron a constituir un grupo bien definido dentro de la picaresca de su tiempo». Salvador Muñoz Iglesias, *Lo religioso en «El Quijote»* (Toledo: I.T. San Ildefonso, 1989), 90.

palaciegos y el ejercicio del poder; pero para el que se me sometido a una existencia mísera, puede incluso resultar una opción ventajosa. A pesar de su condición de testimonio visual, la arquitectura de la ermita queda también retratada con un posible doble sentido, donde no todo es lo que parece. Tras la mordaz crítica a los falsos peregrinos, Mauricio excluye a Renato de estas acusaciones y cierra su intervención con un par de antítesis: *carestía-abundancia*, *soledad-compañía*, que restablecen el tono del discurso oficial sobre el tópico de la vida retirada.

Esta misma visión, compleja y problemática, sobre los fenómenos religiosos ligados a los ermitaños aparece también en el *Quijote*, cuando tras su aventura en la cueva de Montesinos, los protagonistas charlan sobre una ermita cercana⁴³⁷. La vida retirada aparece aquí despojada de su condición ideal y se describe como una existencia acomodada donde las privaciones materiales ya no son los duros ayunos de antaño. El tono irónico, que se deja entrever en la mención a las visitas que recibe el ermitaño, se refuerza cuando finalmente los protagonistas se acercan y no encuentran al ermitaño, sino a su acompañante femenina: «que así se lo dijo una sotoermitaño que en la ermita hallaron» (II, 24).

—No lejos de aquí —respondió el primo— está una ermita, donde hace su habitación un ermitaño, que dicen ha sido soldado, y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto, y caritativo además. Junto con la ermita tiene una pequeña casa, que él ha labrado a su costa; pero, con todo, aunque chica, es capaz de recibir huéspedes.

—¿Tiene por ventura gallinas el tal ermitaño? —preguntó Sancho.

—Pocos ermitaños están sin ellas —respondió don Quijote—; porque no son los que ahora se usan como aquellos de los desiertos de Egipto, que se vestían de hojas de palma y comían raíces de la tierra. Y no se entienda que por decir bien de aquellos no lo digo de aquestos, sino que quiero decir que al rigor y estrechez de entonces no llegan las penitencias de los de ahora; pero no por esto dejan de ser todos buenos: a lo menos, yo por buenos los juzgo; y cuando todo corra turbio, menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador. *Quijote* (II, 24)

El ideal ascético y la vida austera en contacto con la naturaleza son modelos que, como tantos otros, parecen adquirir un sentido más mundano cuando se

437Se ha identificado el edificio mencionado en el texto con la ermita desaparecida de San Pedro, dentro del término de Ossa de Montiel. Concepción Moya García y Carlos Fernández-Pacheco Sánchez-Gil, «Una ermita quijotesca en el campo de Montiel albaceteño: San Pedro de Sahelices», *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, n.º 60 (2015): 67-86.

encarnan en la realidad. Al igual que ocurre con la caballería, su condición ejemplar parece una cosa del pasado⁴³⁸, una actitud tan vieja como los primitivos trajes de hojas de palma con que se cubrían los antiguos ermitaños. Una vez más entran en conflicto el *ser* y el *parecer*, pero la cuestión se resuelve de manera ciertamente original. En vez de caer en el tópico de la reprensión de la hipocresía, el narrador adopta una actitud pragmática, y en cierto modo justifica el mal menor. En el *Persiles* el tono humorístico no es tan claro como en estas páginas del *Quijote*, sin embargo, como se observa en el discurso de Mauricio, el supuesto idealismo de la novela bizantina no es un impedimento para el despliegue del perspectivismo cervantino.

La contraposición de puntos de vista sobre temas relacionados con la vida ascética y religiosa, y la ambigüedad de su supuesta austeridad, se expresa también cuando los protagonistas encuentran en su camino a la «nueva aunque vieja peregrina» (III, 6). Se trata de una auténtica profesional del camino que, al igual que algunos ermitaños, parece aprovechar las prácticas de la religiosidad de la época para articular una forma de vida ociosa pero con apariencia de virtud. En este caso, no se describe ninguna arquitectura, pues la mujer parece llevar una vida errante, pero es también un procedimiento descriptivo el que nos dibuja las cualidades y defectos del personaje. En la presentación de sus actitudes destaca el hecho de que sea ella misma la que haga una pintura de sus aparentes faltas.

-Desde allí -prosiguió la peregrina-, no sé qué viaje será el mío, aunque sé que no me ha de faltar donde ocupe la ociosidad y entretenga el tiempo, como lo hacen, como ya he dicho, algunos peregrinos que se usan.

A lo que dijo Antonio el padre:

-Paréceme, señora peregrina, que os da en el rostro la peregrinación.

-Eso no -respondió ella-, que bien sé que es justa, santa y loable, y que siempre la ha habido y la ha de haber en el mundo, pero estoy mal con los malos peregrinos, como son los que hacen granjería de la santidad, y ganancia infame de la virtud loable; con aquellos, digo, que saltean la limosna de los verdaderos pobres. Y no digo más, aunque pudiera. (III, 6)

438En el *Quijote* vuelve a mencionarse el idea de la vida eremítica en el capítulo final (II, 74): «Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño?». En esta ocasión, se refuerza la idea de privaciones y vida austera del retiro frente a la ociosidad y relajo del ideal pastoril.

La peregrinación como concepto, como ideal de vida, es respetable «justa, santa y loable», pero como realización concreta está sujeta a las múltiples particularidades del género humano. Siempre habrá malos peregrinos responsables de desmanes que, sin embargo, no pueden achacarse a la idea ascética del camino. A pesar de los defectos que intuimos en ella, la peregrina no se siente incluida en el grupo de los que considera «malos», es más, se presenta como una víctima de sus abusos. Por culpa de aquellos que se hacen pasar por pobres caminantes, sin serlo, los auténticos necesitados se ven privados de su correspondiente limosna. La apreciación cobra especial relieve si pensamos con quién está hablando la vieja. ¿No son a fin de cuentas Persiles y Sigismunda falsos peregrinos?

Por muy bárbaros que fueran los reinos septentrionales de los protagonistas, no parece que unos notables príncipes herederos sean representantes de la auténtica necesidad y pobreza. El juego de las apariencias, la distancia entre lo que se es y lo que se expresa parece haberse dado la vuelta. También los dos protagonistas ideales, al fingirse parte de un grupo de pobres peregrinos, se están haciendo pasar por algo que, en realidad, no son. La multiplicidad de puntos de vista y consideraciones hace de las apariencias un abigarrado conjunto de estímulos a partir del cual es muy difícil sacar conclusiones: «Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro que son como dos líneas concurrentes que, aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto» (IV, 12).

No obstante, la descripción que se hace de la vieja peregrina hace recaer en ella la mayor parte en el reparto de la falsedad y la hipocresía. La alusión a la doble identidad de los protagonistas queda como un guiño, mientras que la descripción que Cervantes hace de ella la dibuja como un personaje negativo. El carácter de la mujer se manifiesta a través de su imagen en el momento en el que los protagonistas se encuentran con ella. La vieja es presentada mediante una caricatura que casi parece anunciar las de Quevedo. Si según las doctrinas neoplatónicas la belleza es imagen de la bondad, el rostro con el que aparece esta peregrina solo puede ser señal de su falsedad. Sus ojos saltones y sus narices chatas⁴³⁹ se unen a un atuendo roto y

⁴³⁹La interpretación de este rasgo ha dado lugar a diferentes especulaciones. Por un parte, la nariz chata se consideraba un efecto típico de la sífilis, lo que vendría a reforzar la consideración negativa del personaje de esta vieja *romera-ramera*. Frente a esta lectura, Nerlich opone una

desastrado en el que destaca la dimensión excesiva de los elementos que la identifican como peregrina. El cordón de su cintura y el rosario de tamaño exagerado se muestran como exhibiciones de una religiosidad más aparente que verdadera.

Llegaron a ella, y hallaron ser de tal talle que nos obliga a describirle: la edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en las márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella; el vestido era una esclavina rota, que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero, que por roto y despedazado no se podía distinguir si de cordobán o si de badana fuese; ceñíase con un cordón de esparto, tan abultado y poderoso que más parecía gúmena de galera que cordón de peregrina; las tocas eran bastas, pero limpias y blancas; cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y los pies unos alpargates rotos, y ocupábale la mano un bordón hecho a manera de cayado, con una punta de acero al fin; pendíale del lado izquierdo una calabaza de más que mediana estatura, y apesgábale el cuello un rosario, cuyos padrenuestros eran mayores que algunas bolas de las con que juegan los muchachos al argolla. En efeto, toda ella era rota y toda penitente, y, como después se echó de ver, toda de mala condición. (III, 6)

2.3.3 Monasterios vistos o cantados

Los libros de peregrinos, por su condición itinerante, daban ocasión para describir y presentar lugares religiosos, monasterios o santuarios. La publicidad para estos lugares era un elemento importante a la hora de captar visitantes y si las narraciones se ambientaban en espacios conocidos por los lectores, como ocurre en los dos últimos libros del *Persiles*, las descripciones podían partir de imágenes reales. En la novela cervantina, sin embargo, no se recoge un amplio periplo religioso por tierras peninsulares, ni se describen con detalle múltiples edificios de este tipo para promocionar su visita. El monasterio español al que se presta más atención es al de Guadalupe y en su descripción, como ya se ha comentado, se dedica más atención a los exvotos que a su propia arquitectura. El lugar se presenta acentuando sus

interpretación emblemática y simbólica del personaje que la relacionaría con la figura de Minerva. Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*, 307. Azorín se pregunta: «¿Quién es esta vieja peregrina que la caravana encuentra a seis leguas más allá de Talavera de la Reina? Cervantes ha querido, sin duda, presentarnos una figura simbólica. Pero ¿qué representa esta peregrina decrepita, andrajosa, descarnada que anda y anda por los caminos? Allí queda, atrás, también. Ya no la volveremos a ver. ¿Ya no la volveremos a ver? ¿Estamos seguros de ello?» Azorín, *Con Cervantes*, 55.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

posibilidades de sorprender y conmover a los lectores a través de la emoción de los propios personajes. Las características de las ofrendas en él contenidas se contemplaban a través de la mirada nórdica de los peregrinos para evidenciar lo que tienen de singular, para mirarlás con ojos nuevos. La descripción del lugar incide en los aspectos emotivos desde la primera aproximación..

Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse; pero allí llegó la admiración a su punto, cuando vieron el grande y suntuoso monasterio. (III-5)

La arquitectura se deja de lado, se realiza un apunte del paisaje, se enfatiza el efecto emocional y, a partir de ahí, cruzamos los muros del monasterio y pasamos al interior, a los exvotos y las imágenes ya comentadas. La descripción cervantina deja de lado el retrato fiel de lo real, condensa al máximo la que podría haber sido una descripción tópica del lugar y se centra en las impresiones⁴⁴⁰. El lector tiene la sensación de haber estado en el monasterio, pero al aproximarnos al texto en busca de su descripción, lo que encontramos es una serie de pinceladas sueltas, de apuntes que dibujan la sensación de haber pasado por allí.

La *enargeia* clásica buscaba poner las imágenes ante los ojos del lector, se pretendía conmover mediante la descripción viva. Cervantes, en este caso, lleva el recurso al límite, haciendo que la descripción se condense al máximo pero, a la vez, enfatizando el impacto emocional que la imagen produce. La viveza no se consigue a través de la profusión de detalles descriptivos, sino en la plasmación detallada de las emociones que se producen en los personajes presentes en el lugar, como se verá cuando los protagonistas contemplen los exvotos del monasterio.

Las descripciones de los monasterios, y otros lugares ligados a la peregrinación, están lejos de una estética realista que los iría enlazando, como ocurre en las guías de viaje, de manera sucesiva a lo largo del recorrido y atendiendo a las

⁴⁴⁰Podríamos pensar en el paralelismo de esta técnica con la pincelada suelta de algunos de los cuadros de Velázquez, tan estudiados por los impresionistas franceses. Al contemplarnos con cierta distancia puede parecer que nos encontramos ante un retrato detallista que, sin embargo, con la aproximación al lienzo, se desvela como una serie de manchas de color más fluidas de lo que en un principio se pensaba. Esta relación se señala también en: Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid: Gredos, 1964), 272.

peculiaridades arquitectónicas de cada conjunto. Cervantes prima en el *Persiles* los aspectos emocionales y la sugerencia simbólica a la hora de abordar la écfrasis de los edificios. De hecho, en la parada que se realiza en Guadalupe el edificio al que se presta más atención no es aquel en el que se encuentran los personajes, sino el que flota en el aire a través del canto de Feliciano de la Voz⁴⁴¹.

A pesar de decir que era la gracia que no quiso darle el cielo, Cervantes no se resignaba a la hora de incluir elementos líricos en sus obras narrativas. En el caso del *Persiles* aparecen siete poemas en todo el libro⁴⁴². En la visita al monasterio de Guadalupe se encuentran las estancias del canto de Feliciano que, para reforzar su importancia aún más, Auristela ha pedido por escrito. Se trata de un texto rico en imágenes mariológicas⁴⁴³, alusiones bíblicas o incluso sugerencias emblemáticas⁴⁴⁴, que emplea la metáfora de la Virgen como casa o templo construido por Dios para sí mismo. La arquitectura se convierte así en la base de una imagen alegórica que va desarrollando la alabanza mariana. Dentro del templo real se alaba el templo simbólico: « fabricó para sí Dios una casa / de santísima y limpia y pura masa. / Los altos y fortísimos cimientos / sobre humildad profunda se fundaron» (III, 5).

Los elementos descriptivos contribuyen a poner en pie un entramado simbólico en el que las alusiones se entrecruzan y se contienen unas a otras como si fueran muñecas rusas. Feliciano, dentro de un templo mariano, eleva su voz en un canto que alaba a la Virgen, presentada, a su vez, como un templo alegórico. A ello podemos añadir la identificación entre la historia del hallazgo de la Virgen de Guadalupe y la de la aparición dentro del tronco de un árbol de la propia Feliciano⁴⁴⁵.

441 En el caso del personaje ocurre como con el propio monasterio, la descripción no se detalla, pero sin embargo es capaz de dejar una honda impresión en el lector. Azorín, especialmente sensible a este tipo de recursos que podríamos calificar de impresionistas, señala la sugerencia pictórica que genera en él la muchacha: «¡Feliciano de la Voz! Evocamos un retrato de Palma el Viejo o del Tiziano: una bella moza, rubia, con el pelo de oro suelto sobre los hombros y los brazos desnudos». Azorín, *Con Cervantes*, 54.

442 Dos sonetos en el primer libro, uno en el segundo. En el libro III aparecen dos cuartetos (una de ellas del Marqués de Santillana) y las estancias de Feliciano de la Voz. En el último libro, con la llegada a Roma, aparece un soneto como remate.

443 Patrizia Micozzi, «Imágenes metafóricas en la Canción a la Virgen de Guadalupe», en *Actas del II CINDAC* (Nápoles: Giuseppe Grilli, Asociación de Cervantistas, 1995), 711-23.

444 Ignacio Arellano, «Elementos emblemáticos en “La Galatea” y el “Persiles”», ed. Jeremy Robbins y Edwin Williamson (Oxon-New York: Routledge, 2005), 157-70.

445 Aurora Egido señala este paralelismo en su detallado estudio sobre los textos poéticos incluidos en el *Persiles*. Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 25.

Los elementos visuales, en este caso arquitectónicos, contribuyen a tejer un entramado de alusiones e imágenes cuya interpretación no es obvia. Más que a una lectura unívoca que descifre un significado único de cada uno de estos elementos, Cervantes parece afanarse en poner en pie un universo de correspondencias cruzadas en múltiples y diversos sentidos.

«Éstos fueron los versos que comenzó a cantar Feliciano, y los que dio por escrito después, que fueron de Auristela *más estimados que entendidos*⁴⁴⁶» (III, 5). La recepción del poema que realiza la protagonista puede no estar tan lejos de la recepción que el autor espera en una buena parte de sus lectores. El entramado de imágenes y de elementos simbólicos que aparecen en la obra puede dar pie a múltiples y diferentes lecturas alegóricas del texto, como bien ha demostrado el cervantismo a lo largo del tiempo. Sin embargo, quizá el autor no espere que encontremos una clave única, una respuesta que haga encajar todas las piezas. Se trata de una búsqueda que, como ocurre con las referencias temporales de la novela, conduce, en la mayor parte de los casos, al desasosiego, a la falta de concreción. Quizá la propuesta busca generar en el lector una actitud similar a la de Auristela, una actitud de asombro y sorpresa que se complace en el reconocimiento de las simetrías y el juego de espejos entre los diferentes elementos de la historia.

Forcione emplea la imagen de la fuga musical y el *leitmotiv* para describir esta estructura de recurrencias y ecos que encontramos a lo largo del texto. Los motivos se repiten, se refieren unos a otros y renuevan, de manera cíclica, procesos de sufrimiento y regeneración, luz y oscuridad o muerte y resurrección⁴⁴⁷. Los personajes habitan un mundo poblado de señales y alusiones cruzadas. Las écfrasis y los elementos visuales forman parte de ese tapiz en el que es posible trazar múltiples líneas de sentido que los aten, pero no es sencillo seleccionar de manera unívoca una de ellas. La estima del lector, como le ocurre a Auristela con los versos de Feliciano de la Voz, no estaría tanto en el entendimiento, sino en el asombro ante el espectáculo.

446El subrayado es mío.

447Forcione, *Cervantes' Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda*, 46-47.

Esta aproximación al texto contribuye a dar unidad a sus dos mitades, que quedan atadas a través de esta red de imágenes. Las alusiones cruzadas vendrían a coser esos dos mundos aparentemente opuestos. Al avanzar en los libros meridionales del *Persiles* entramos en un universo de caminos y edificios, muy distinto de los paisajes helados, pero justo cuando más lejos parecemos estar de este ambiente volvemos al mismo. Al final de la novela se alude a un monasterio remoto situado en tierras nórdicas que ofrece la oportunidad de presentar ante los lectores las peculiares características de esta geografía y, a la vez, da ocasión al autor de relacionar las diferentes partes del relato. El monasterio de santo Tomás en Groenlanda aparece en el libro IV en una socorrida mención que sirve para explicar dónde y cómo han aprendido lenguas romances los protagonistas provenientes del septentrión: «Hay otra isla, asimismo poderosa y casi siempre llena de nieve, que se llama Groenlanda, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás» (IV, 13).

La alusión a las tierras nórdicas cuando los protagonistas están en Roma apunta a la circularidad del relato, nos recuerda los paisajes helados que hemos dejado atrás pero a los que volverán los dos protagonistas tras completar su viaje. La descripción del monasterio, además, nos remite a los relatos del mundo insular de los primeros libros, cuyas fuentes se apuntan ahora. Cervantes señala a Zeno: «Frislanda, que descubrió Nicolás Zeno» (IV, 13), aunque la écfrasis del monasterio en tierras heladas parece tomada de Ortelius⁴⁴⁸:

Encima de una montañuela está una fuente, cosa maravillosa y digna de que se sepa, la cual derrama y vierte de sí tanta abundancia de agua, y tan caliente, que llega al mar, y por muy gran espacio dentro dél, no solamente le desniewa, pero le calienta. (IV, 13)

448Lozano Renieblas, en su edición del texto, indica las posibles fuentes del pasaje: «Se ha postulado como posible fuente de esta descripción la obra de Antonio y Nicolò Zeno, *Sobre el descubrimiento de las islas de Frislanda, Eslanda, Engrovelanda, Estotilanda e Icaria*, pero parece improbable que Cervantes fuera a buscar un texto del siglo XV publicado en Venecia a mediados del siglo XVI. [...] Todavía en la reimpresión de la traducción española del *Teatro del orbe de la Tierra* de Abraham Ortelio (1602) puede leerse una descripción muy parecida a la cervantina: [...] Pero es de maravillar lo que dice de un monasterio de la Orden de Santo Domingo, dedicado a Santo Tomás, que no lejos de él está un monte como el Etna que escupe fuego, y que hay allí una fuente de aguas hirvientes, con cuyas aguas no solamente se calientan a manera de estufa todas la oficinas y celdas del Monasterio y de los frailes; más aun, cuecen todas las viandas y el pan sin otro fuego. (*Teatro de orbe de la Tierra*, 105)» Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 468-70.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

La descripción se centra en los elementos sorprendentes, en lo inesperado, en la *cosa maravillosa*. Sin embargo, el autor intenta convencernos de la verosimilitud de su relato: «Otras cosas te pudiera decir -dijo Seráfido a Rutilio- destas islas, que ponen en duda su crédito, pero, en efeto, son verdaderas» (IV, 13). Se apunta así hacia la unidad de las dos partes de la obra que, además, se ve reforzada por la aparición de correspondencias y simetrías. Los dualismos se repiten a varias escalas. Desde la cálida Roma se alude al mundo nórdico y helado, pero al adentrarse en él, la descripción acaba centrándose en una fuente que vierte agua caliente sobre el agua congelada. Más allá de la curiosidad geográfica que la divulgación de estos fenómenos naturales pudiera suscitar en el mundo meridional, lo que nos encontramos en la descripción de este misterioso monasterio nórdico y del entorno que lo rodea es una nueva repetición en miniatura del viaje circular de los protagonistas que encuentra su meta, y a la vez su punto de retorno a casa, al llegar a Roma.

2.2.4 Las iglesias de Roma: San Pablo y no San Pedro

El destino del peregrinaje es la ciudad de Roma que actúa así como punto culminante de una gradación de espacios que comienza en la mazmorra nórdica de la que sale Periandro al comienzo de la novela. De una geografía fría y lejana, pasamos al centro del mundo meridional cristiano, de un espacio oscuro y subterráneo pasamos a la ciudad que se eleva al cielo. La ciudad, sin embargo, no aparece idealizada, o convertida puramente en un símbolo. Junto a su imagen como centro del catolicismo, se mostrarán también otros aspectos más cotidianos, y menos ejemplares, de su vida urbana. Se podría pensar que esto responde a la llegada a la ciudad en la segunda parte del obra, cuando la mirada cervantina parece volverse más realista, pero se trata de un hecho que ya se prefigura en las menciones que se hacen a la ciudad en la parte septentrional de la historia: «aunque Roma es el cielo de la tierra, no está puesta en el cielo» (II, 7a).

La ambivalencia aparece en la visión que se ofrece de una ciudad que, a pesar de su significación religiosa, no queda reducida en su retrato a una de sus caras. Junto a la Roma religiosa aparece la Roma de Hipólita la Ferraresa y se deja entrever

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

también cierto mundo rufianesco que la rodea. Es esta medida ambigüedad cervantina la que permite la convivencia de lecturas contrapuestas. Donde Nerlich⁴⁴⁹ ve una crítica a la ortodoxia católica, Casaldueiro encuentra la clave arquitectónica de la lectura contrarreformista de la obra⁴⁵⁰. El autor despliega una multiplicidad de imágenes de la ciudad, en lo que sería otra muestra más del llamado perspectivismo cervantino, y deja en manos del lector el encaje y la lectura última de las piezas.

Al abordar la mirada cervantina sobre la imagen de Roma como símbolo religioso, una de las cuestiones que llama la atención es que el final de la obra se produce delante delante de la basílica de San Pablo Extramuros y no de San Pedro del Vaticano, el templo simbólicamente más representativo del Papado. Se ha señalado que la elección de San Pablo podría ser leída como una muestra del erasmismo cervantino y dejar entrever un cierto mensaje ecuménico⁴⁵¹.

San Pablo es el apóstol de los gentiles y gentiles son, a fin de cuentas, los protagonistas nórdicos que van a perfeccionar su fe a Roma. Se ha apreciado también el paralelismo de la historia de conversión del apóstol con los avatares de alguno de los personajes, como es el caso de Renato⁴⁵², y también ha habido quien ha establecido relación entre el *Persiles* y algunas de las epístolas paulinas, que sustentarían una lectura alegórica en la que la iglesia de San Pablo vendría a ser la imagen del nuevo templo, frente a la ley antigua representada en el mundo de Hipólita la Ferraresa⁴⁵³.

449Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*. En esta obra se defiende también la idea de que la elección de la iglesia de San Pablo para el final de la novela, y no de San Pedro del Vaticano, dejaría entrever una crítica de Cervantes al Papado.

450En su estudio de los capítulos finales de la obra se hace énfasis en las lecciones religiosas que los personajes nórdicos, especialmente Auristela, reciben al llegar a Roma. «Esta declaración de las verdades de la Fe nos da el plano arquitectónico del *Persiles*. Cervantes ha traducido en términos novelescos la historia del mundo desde la caída de Lucifer hasta el Santo Pontífice, desde ese momento fabuloso de lo originario hasta la realidad de Roma». Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 206.

451Así se sugiere en: Forcione, *Cervantes' Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda*, 103. Esta misma idea aparece también en la traducción de la obra de Rothbauer: Cervantes Saavedra, *Die Mühen und Leiden des Persiles un der Sigismunda*, trad. Anton M. Rothbauer, vol. I (Stuttgart: Goverts, 1963), 73-74.

452Mark Wheaton, «El Renato del Persiles: paralelos con la conversión religiosa de San Pablo y don Quijote», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1 (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 1081-88.

453«Este es el segundo contacto intertextual entre la carta a los *Hebreos* (9) y el *Persiles*, que reproduce la arquitectura del templo en la casa de Hipólita, símbolo a través de san Pablo, de la Ley Antigua». Parodi, «San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el Persiles», 814.

En cualquier caso, la aparición del templo, y su presentación ante los lectores, se produce más como una mención, que a través de una écfrasis de su arquitectura. Incluso puede llegar a resultar sorprendente que un autor que conoció Italia de primera mano no incluya más referencias en su obra a lo que en aquella época era la capital arquitectónica del momento. La mención a San Pablo se reduce a una alabanza genérica de su bondad y su gran tamaño.

Llegó en esto el día, y hallóse Periandro junto a la iglesia y templo, magnífico y casi el mayor de la Europa, de San Pablo, y vio venir hacia sí alguna gente, en montón, a caballo y a pie; y, llegando cerca, conoció que los que venían eran Auristela, Feliz Flora, Constanza y Antonio, su hermano, y asimismo Hipólita. (IV, 13)

Cervantes pudo conocer de primera mano la arquitectura italiana en su estancia juvenil en Italia, que se extiende desde finales de 1569 a 1575 y abarca un amplio conjunto de ciudades⁴⁵⁴. Teniendo en cuenta estas fechas, e incluso la de publicación del *Persiles*, podríamos pensar que el autor ha evitado la elección de San Pedro por tratarse de un templo en obras, inmerso en los sucesivos proyectos de ampliación que se llevaron a cabo entre los siglos XVI y XVII. Se trataría de la actitud propia de un autor realista, preocupado por la coherencia cronológica y guiado por una intención descriptiva, que evitaría la mención al templo en pleno proceso constructivo para no incurrir en exactitudes al presentarlo.

Sin embargo, no parece ser esa actitud de atención a lo real la que guía a Cervantes, ya que tampoco encontramos en la aparición de la iglesia de San Pablo el detallismo descriptivo que le sería propio a este acercamiento narrativo. La función del templo como punto de reunión de los personajes para el final *deux ex machina* prevalece sobre cualquier apreciación sobre su valor artístico o arquitectónico. De hecho, el aspecto visual al que más atención se presta es la ubicación del templo en un espacio abierto y campestre.

En efeto, frontero del templo de San Pablo, en mitad de la campaña rasa,
la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra y

⁴⁵⁴ Un estudio actualizado de la biografía cervantina y los avatares del autor durante esos años de formación puede encontrarse en el primer volumen de esta trilogía: José Manuel Lucía Megías, *La juventud de Cervantes / La madurez de Cervantes / La plenitud de Cervantes* (Madrid: EDAF, 2016, 2019).

enterró a Maximino [...] Recogieron el cuerpo muerto de Maximino y lleváronle a San Pablo, y el medio vivo de Persiles, en el coche del muerto, le volvieron a curar a Roma. (IV, 14)

En las menciones que se hacen al templo en el texto, este funciona como un localizador que ubica a los personajes, el lector lo imagina como un fondo arquitectónico, pero sus características concretas se eluden. El templo congrega a todos a su alrededor y acoge al personaje difunto, pero sus particularidades no se describen. Más que al recuerdo de una experiencia real del edificio, o incluso a la asimilación de alguna descripción que circulara del mismo, la mención parece tener un componente funcional. Cierra la historia en un marco religioso, que permite dar un sentido cristiano al peregrinaje de los protagonistas y sirve como espacio sagrado para acoger el cuerpo del difunto hermano.

La muerte real de Maximino se produce de manera simétrica a la muerte aparente de Persiles. Ambos se encuentran frente a la iglesia, pero solo uno de ellos acabará enterrado en ella. El protagonista, al que encontramos en un espacio subterráneo, enterrado en vida, en las primeras líneas del *Persiles*, será el hermano que evite la tierra en el lance último de la historia y, por lo tanto, pueda regresar vivo a casa. El establecimiento de este tipo de correspondencias parece pesar más en el texto que la descripción detallada de la iglesia que acabará convertida en sepulcro de Maximino. Algo parecido ocurre con la mención a los templos de Roma⁴⁵⁵ a los que acude Auristela en busca de catequesis y a los que se alude de nuevo en las últimas líneas de la narración.

Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado. Y, habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad. (IV, 14)

455En el texto no se atiende a los templos concretos que visitan los protagonistas. Por su condición de peregrinos se podría pensar que en su visita se dirigirían a las llamadas siete iglesias de Roma. El peregrinaje urbano que las une es un recorrido establecido en la segunda mitad del siglo XVI por San Felipe Neri para la obtención de la indulgencia plenaria. En ella se incluyen los siguientes templos: San Pedro, San Pablo Extramuros, San Sebastián Extramuros, San Juan de Letrán, Santa Cruz en Jerusalén, San Lorenzo Extramuros y Santa María la Mayor.

La alusión a estos espacios sagrados tiene más que ver con su función ritual dentro de los peregrinajes católicos que con su realidad arquitectónica. Su visita, así como el encuentro con el Pontífice, se anota, como para dejar constancia del cumplimiento de las distintas etapas de la visita a Roma. No deja de resultar sorprendente que, en un texto en el que no faltan los pasajes descriptivos y la alusión a elementos artísticos, el autor deje pasar la oportunidad de introducir en la narración la riqueza visual de la Roma de principios del XVII. Las descripciones cervantinas se nos mostrarían así más orientadas hacia la imaginación visual que hacia la reproducción de lo que existe. A pesar de su componente viajero, ya que se trata de una historia de peregrinos, el recorrido visual que nos propone Cervantes no es una fotografía de lo que lo pasa por delante de los ojos de los personajes. La écfrasis en el *Persiles* están más cerca de la descripción de visiones ideadas que de imágenes realmente vistas.

3. Otras écfrasis, descripciones y procedimientos visuales

La presencia de elementos visuales en el *Persiles* no se limita a pinturas, esculturas o edificios. La écfrasis, entendida como descripción en un sentido amplio, está presente en numerosas ocasiones y se dedica a elementos de muy diferentes condiciones. A la hora de abordar este rico panorama, las descripciones y elementos visuales se han organizado en cuatro bloques que, más allá de los elementos artísticos, configuran el entorno por el que peregrinan los protagonistas y, a la vez, constituyen el imaginario de la novela. De lo pequeño y cercano se pasa a lo más amplio: de los objetos llegamos a los astros pasando por edificios ciudades y paisajes. A la vez, de lo tangible, y aparentemente más real, pasamos a lo que solo se ha visto en sueños o se ha imaginado.

El primero de los bloques siguientes se dedica a las menciones de ciudades y la descripción de paisajes. El carácter viajero de la novela hace que de la écfrasis arquitectónica se pase a la urbana y de ella, especialmente en los dos primeros libros, el marco se amplíe hasta la presentación de elementos naturales. La correspondencia entre partes, y una cierta idea de armonía neoplatónica, lleva además a la mención de

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

los astros y esferas celestes, que completan así la descripción del entorno que envuelve a los personajes.

Ciudades, paisajes y estrellas configuran el marco físico aparentemente real de la historia, pero junto a él, la peregrinación da lugar a la puesta en pie de diversas ficciones o representaciones. La descripción de teatros, fiestas o celebraciones ocupa un lugar importante en la novela y forma parte de las estrategias cervantinas para imbricar lo real y lo fingido. Este tipo de prácticas, a las que se dedica el segundo apartado, dan muestra también de la importancia de lo escénico y representativo en la cultura de la época. También se abordarán en este bloque los aspectos referidos al vestuario, entendido unas veces como caracterización del personaje y en otras como disfraz, lo que vuelve a poner sobre la mesa la espinosa cuestión de lo real frente a lo aparente.

Si ficción y realidad conviven en los teatros, también ocurrirá algo similar en el caso de los sucesos insólitos o los seres extraordinarios que se describen en la novela. Especialmente en tierras nórdicas, llega al conocimiento de los personajes, y de ellos a los lectores, la existencia de monstruos, seres singulares o costumbres poco habituales. La écfrasis de estos elementos, a la que se dedica el tercer bloque, ofrece la posibilidad de reflexionar sobre los límites de la verosimilitud y las estrategias cervantinas para ampliarlos y hacer así aparece en el texto componentes que parecen enmarcados en el ámbito de lo maravilloso.

Por último, y siguiendo dentro de este ámbito de ampliación del universo verosímil, la atención se centrará en la écfrasis onírica, la descripción de sueños y profecías, así como el carácter emblemático que presentan algunas de estas imágenes. El crédito que se otorgaba a este tipo de elementos era un asunto debatido en la época y no solo dentro del ámbito personal, sino que podían llegar a tener importantes consecuencias en la vida social o incluso política. Cervantes recoge parte de ese entorno cultural y deja que se infiltre en la novela. La descripción de los sueños y su carácter profético operan como una capa más dentro del universo simbólico y visual. La écfrasis puede centrarse en lo que se ve, pero también en lo que sueña o en lo que solo se imagina.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

3.1 Ciudades, paisajes y astros

El motivo del viaje ofrece la posibilidad, no solo de describir edificios, sino de plantear a lo largo del trayecto toda una sucesión de écfrasis urbanas. En la literatura del Siglo de Oro la ciudad se convierte en un escenario privilegiado⁴⁵⁶, en un teatro donde se representa la vida social y a la vez en un espectáculo que merece ser contemplado. A lo largo del *Persiles* aparecen pinceladas descriptivas que reflejan, en un ámbito internacional, esta importancia de lo urbano: «Cervantes es el primero que en nuestras letras nos ofrece una impresión de cosmopolitismo y de civilización densa y moderna⁴⁵⁷». El salto de país en país, plantea también un catálogo de costumbres e idiomas, haciendo del poliglotismo⁴⁵⁸ una condición singular de la novela.

En los dos primeros libros, los ambientes septentrionales generan asombro y sorpresa: «Tal exotismo nórdico ofreció una especie de réplica al exotismo africano introducido por Heliodoro en *Las Etiópicas*⁴⁵⁹». El lector viaja a tierras extrañas, a islas remotas donde las ciudades, como la del rey Policarpo con sus juegos olímpicos (I, 22), aúnan la condición bárbara con cierta inspiración clásica. El mundo septentrional, sin embargo, es un mundo paisajístico, más que un mundo urbano, y es la navegación entre islas y un mundo de refugios y cuevas el ambiente en que se mueven los personajes.

456Alicia Cámara Muñoz, «La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro», *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2008): 121-34.

457Azorín, *Con Cervantes*, 42.

458Sobre el tema de la comunicación entre los personajes de diferentes nacionalidades que aparecen en el texto puede consultarse: Brioso Sánchez y Brioso Santos, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y Sigismunda de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística». El asunto también aparece recogido en: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 41-58. El *Persiles* combina el poliglotismo implícito junto a las menciones explícitas a la traducción o a las diferentes lenguas manejadas por los personajes. En ocasiones, se justifica el empleo de determinados idiomas por personajes cuya lengua materna es otra. No deja de ser socorrida la presencia de un monasterio de Santo Tomás en la isla de Groenlanda en el que «religiosos de cuatro naciones: españoles, franceses, toscanos y latinos, enseñan sus lenguas a la gente principal de la isla, para que, en saliendo della, sean entendidos por do quiera que fueran» (IV, 13).

459«Egipto y Etiopía ejercen una fuerza de atracción intensa sobre los protagonistas de la novela griega, llevándoles a apartarse del mundo helénico para iniciar su peregrinación hacia la patria de Cariclea, y, a imitación de Homero no faltan momentos de “écfrasis”, o sea páginas descriptivas, que, por ejemplo, evocan el Nilo, sus cocodrilos y cataratas, o un animal híbrido llamado “camello leopardo”». Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 18.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Las ciudades del recorrido meridional, sin embargo, son localizaciones perfectamente identificables: Lisboa, Badajoz, Trujillo, Toledo y Madrid, Aranjuez, Ocaña, Valencia, Perpiñán, Milán, Luca... Su visita, o su mención en el texto, permiten seguir con precisión geográfica el recorrido de unos peregrinos que, hasta entonces, se había movido en un entorno ignoto y misterioso. Ahora son ellos, los personajes extranjeros en tierras del sur, los que miran con asombro una realidad nueva para ellos. La curiosidad de estos viajeros ante unas localizaciones familiares para los lectores, es en cierto modo, un espejo de la curiosidad que los ambientes nórdicos, de los que proceden Persiles y Sigismunda, había despertado en los receptores del texto.

El viaje de los protagonistas aparece unido al propósito religioso de la peregrinación, sin embargo, se apunta también en la novela a un concepto de descubrimiento de curiosidades, que parece más cercano a la idea contemporánea de turismo. Se habla en el *Persiles* de: «algunos caballeros ingleses que habían venido, llevados de su curiosidad, a ver España y, habiéndola visto toda o, por lo menos, las mejores ciudades della, se volvían a su patria» (I, 5). Al igual que Persiles y Sigismunda, se trata de unos extranjeros. El periplo nórdico y su paisajes de noches eternas era para los meridionales un hallazgo sorprendente, al igual que lo es España para estos ingleses. Su viaje, aparentemente desligado del propósito religioso, apunta a una idea de las ciudades y países como espectáculos en sí mismos y podría relacionarse con una cierta idea de ocio ligada a una lectura del *Persiles* como libro de entretenimiento.

Esta visión de lo urbano, que lo contempla como una realidad interesante en sí misma, convive en la historia con la idea de la ciudad y su arquitectura como dispositivo transmisor de mensajes, que tanta importancia cobró en la Contrarreforma. Al empezar el tercer libro, cuando la comitiva llega a Lisboa, Antonio señala a su hija Constanza los elementos más importantes de la ciudad que tienen ante sus ojos. El bárbaro español hace de intérprete de una realidad que para él es conocida, pero que sabe exótica para su familia criada en las islas. Antonio hace hincapié en lo visual y lee para su hija la imagen de la ciudad. Sus templos, hospitales y ceremonias son como un libro abierto, testimonio de civilización y

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

catolicismo. Lo visual, como ha señalado Maravall⁴⁶⁰, era uno de los principales instrumentos que la Contrarreforma utilizó para transmitir su ideario.

-Agora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios, con otra relación más copiosa, aunque no diferente, de la que yo te he hecho; agora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto. Aquí, en esta ciudad, verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen, y el que en ellos pierde la vida, envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias, gana la del cielo. Aquí el amor y la honestidad se dan las manos, y se pasean juntos, la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos sus moradores son agradables, son corteses, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas del Oriente y, desde ella, se reparten por el universo; su puerto es capaz, no sólo de naves que se puedan reducir a número, sino de selvas movibles de árboles que los de las naves forman; la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres pasma, como ellos dicen. Finalmente, ésta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo. *Persiles* (III-1)

La repetición anafórica del verbo «verás» refuerza esa idea de la ciudad como imagen legible, y hace de sus edificios signos que deben ser interpretados. En este sentido, la descripción no atiende tanto a la realidad concreta de Lisboa, sino al arquetipo de urbe católica de la época. Antonio llama la atención sobre algunos de sus edificios y costumbres, pero no se trata de construcciones concretas, sino de los principales tipos arquitectónicos empleados para dar forma visible al mensaje religioso: templos, ceremonias y hospitales. Los elementos que se destacan están en clara relación con la idea de peregrinación religiosa, ya que eran los lugares de visita habitual en este tipo de itinerarios.

La descripción de Antonio opera con tópicos. Las cualidades que se señalan de la ciudad y de sus gentes son un conjunto de abstracciones que podrían aplicarse a otras urbes que también hubieran querido pintarse de manera favorable: amor, honestidad, braveza, discreción y hermosura de sus mujeres. Las metáforas y personificaciones que se emplean: las naves como «selvas movibles» y los hospitales como «verdugos de la enfermedad», también entraban dentro de lo conocido. Ocurre lo mismo incluso en los momentos en los que la descripción se particulariza más,

⁴⁶⁰Maravall, *La cultura del barroco*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

cuando se habla de la importancia comercial de Lisboa, la ciudad «mayor de Europa» y receptora de las riquezas del Oriente. Solo para los ojos de una extranjera como Constanza, no acostumbrada a estos espectáculos urbanos, podían resultar realidades novedosas o sorprendentes. Cervantes, de nuevo, vuelve a emplear la figura del personaje convertido en espectador para amplificar el impacto de unas imágenes que operaban con tópicos.

La écfrasis urbana se pone en boca de Antonio y se mira a través de los ojos de Constanza. La mediación de estos personajes en la descripción hace posible, de nuevo, separar la opinión autorial de lo que expresamente se dice en el texto. No ha faltado quien señale que la visión idealizada, utópica, de la realidad del mundo católico que se describe en este tipo de discursos, contrasta con la realidad que los personajes se van encontrando en su periplo⁴⁶¹. La técnica de descripción cervantina, al presentar el objeto unido a una percepción particular, pone de manifiesto la importancia de los dos puntos que se unen a través de la mirada: la cosa descrita y el ojo que la mira.

3.1.1 Describe Argel si es cierto lo que dices: el falso lienzo peregrino

Las descripciones aparecen en el *Persiles* unidas a los observadores de lo que se describe. La técnica parece apuntar a la imposibilidad de una auténtica objetividad, ya que la écfrasis implica una mirada y por lo tanto un punto de vista subjetivo. Incluso la imagen de algo aparentemente real, como una ciudad, es susceptible de ser interpretada, leída por sus observadores. La complejidad del fenómeno aumenta cuando, además, se añade la posibilidad de que el relato sea una ficción, cuando la ciudad no está delante de los ojos del espectador, sino que aparece representada. Es el caso del episodio del falso lienzo peregrino (III, 10), donde lo urbano se pone en escena a través de la mediación pictórica, lo que introduce una

461«Cabe pensar, por lo tanto, que el tono irónico que domina en estos pasajes del texto viene a ridiculizar la creencia utópica en la superioridad del universo católico y de España como tierra santa destinada a pacificar un mundo extraviado por el paganismo y la división religiosa por medio de sus esfuerzos militares tanto en América como en Centroeuroa. Todo esto nos permite releer los primeros capítulos del *Persiles* en tierra bárbara como una parodia del impulso imperial de la monarquía como transmisora de la ideología contrarreformista [...] se apunta hacia una crítica de la función propagandística del espectáculo barroco» Spadaccini y Castillo, «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda», 123-24.

nueva capa intermedia en la percepción del objeto. La ciudad de Argel de la que hablan los falsos cautivos queda muy lejos, tanto de los receptores como de los personajes que la describen.

-Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomia y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puesto universal de cosarios y amparo y refugio de ladrones, que, deste pequeñuelo puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el *plus ultra* de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas, que, por estar rodeadas del inmenso mar Océano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de ventidós bancos, cuyo dueño y capitán es el turco que en la crujía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí veis, para que le sirva de rebenque y azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí veis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le disfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota; y el otro que está junto a mí, es este mi compañero, no tan sangriento porque fue menos apaleado. (III, 10)

El relato ambulante a través del lienzo es un ejemplo de narración oral teatralizada, donde los supuestos excautivos echan mano de todo un arsenal de técnicas y fórmulas destinadas a captar la atención del auditorio y a poner ante sus ojos, mediante la *enargeia*, las vivas imágenes de su aventura: «aquí veis», «aquí va pintado», «allí veis». El discurso se apoya en deícticos, que nos ofrecen pistas suficientes para imaginar la gestualidad oratoria del personaje y en apelaciones emotivas que buscan conmovir al auditorio: «Escuchad, señores, y estad atentos; quizá la aprehensión de este lastimero cuento os llevará a los oídos las amenazadoras y vituperosas voces que ha dado este perro de Dragut» (III, 10).

El pasaje cobra vida apelando a recursos auditivos, voces y gritos, a los que se suma el estímulo visual de la pintura para completar el catálogo de impresiones sensoriales. Los excautivos pretenden hacer de la imagen una prueba de la verdad de su historia, pero a la vez se desliza un comentario que señala el carácter convencional de la misma, la presencia de una serie de códigos que operan en el lienzo y que forman parte de las reglas de la pintura. La enorme galeota aparece reducida a pequeño bajel «porque lo pide así la pintura». Al igual que la verosimilitud literaria

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

no es la verdad, la imagen pictórica, como artificio que es, también tiene sus condicionantes propios.

El pequeño bajel, pintado convencionalmente, opera como elemento mnemotécnico. En la puesta en escena no se describe la imagen del barco pintado, sino que esta funciona como referencia para evocar personajes e historias. En pie, en la crujía, aparece el sanguinario capitán turco, y en uno de los bancos de remo aparece el propio cautivo. ¿Cómo podemos ver a la vez el barco por dentro y por fuera? La imagen verbal amplía en un recorrido dinámico lo que en el lienzo es estático. En cierto modo, el barco pintado funciona como las llamadas visuales de atención que los oradores empleaban en sus *lugares de la memoria*⁴⁶².

La desproporción entre la imagen físicamente pintada en el lienzo, y la que el narrador dibuja con palabras, muestra una falta de correspondencia que llama la atención de los espectadores menos crédulos. Las sospechas se confirman y entre el público se oyen voces que señalan la falta de veracidad del relato. Parece que nos encontramos ante un grupo de esos falsos peregrinos que, como ya anunciara el maledicente Clodio en tierras nórdicas: «cuentan sus desventuras con lastimeras voces y humildes plegarias en tierras de cristianos» (II, 5)⁴⁶³. La aparición de los falsos cautivos daría algo de razón al personaje malpensado y, además, funcionaría como espejo del verdadero lienzo peregrino de los protagonistas, cuyo relato creemos como verdadero.

El dispositivo narrativo evidencia la ficcionalidad de lo que se cuenta, pero también de lo que se ve pintado. Ante las imágenes religiosas, los templos o ceremonias, Cervantes, o mejor dicho, sus personajes, muestran la debida actitud de

462Yates, *El arte de la memoria*.

463Este tipo de referencias cruzadas, y de efectos especulares entre las diferentes partes, refuerza una lectura unitaria de la obra y da idea de un plan narrativo cohesionado, a pesar de las obvias diferencias en cuanto a ambientación y paisajes entre las dos mitades. El funcionamiento simétrico no solo se produce entre diferentes partes de la obra, sino que se repite, casi a modo de fractal, en varias de las historias o tramas secundarias. En unos casos, se establecen relaciones de contraste, así el amor de Arnaldo y el duque de Nemurs hacia Auristela contrasta con el afecto sincero de Periandro. En otros, las historias se responden o se continúan entre sí. Por ejemplo, la pasión que Auristela despierta en el anciano rey Policarpo parece prolongar su relato en la narración del rey de Dánae, Leopoldio (II, 13). En sus aventuras marinerías, Periandro se lo encuentra solo y postrado en su barco, acompañado únicamente de su joven mujer adúltera y del criado por el que ella cambió la dignidad de sus canas reales.

devoción y respeto. Sin embargo, a través de este teatro ambulante, se hace evidente la condición de artificio de lo pictórico y de las narraciones que aparecen asociadas a ello⁴⁶⁴. ¿Es más creíble lo que se cuenta con palabras o con imágenes? A la luz de este episodio ambas opciones quedan cuestionadas. Al igual que es un artificio retórico incluir en los discursos apelaciones a lo visual, también lo es hacer de una pintura la base de un relato.

Este tipo de inversiones y trasvases entre ambos lenguajes, el pictórico y el verbal, se completa cuando para desenmascarar a los falsos cautivos la prueba que se les pide es que hagan una descripción pormenorizada de la ciudad de Argel. A la supuesta falsedad de la pintura de su cautiverio, se opone ahora la búsqueda de pruebas mediante la ékfrasis retórica. Ahora no es la imagen, sino la palabra, la que adquiere la condición de testimonio fiable. La descripción que se reclama al excautivo pide datos concretos frutos de esa supuesta experiencia de primera mano. La respuesta ingeniosa salva al interrogado de mentir, pero la vaguedad de su contestación deja entrever la falsedad de sus historias anteriores y ha de reconocer que «no los he visto» cuando se le pregunta por algunos elementos concretos:

Escúcheme y dígame cuántas puertas tiene Argel, y cuántas fuentes, y cuántos pozos de agua dulce [...] Tantas puertas tiene como casas, y tantas fuentes que yo no las sé, y tantos pozos que no los he visto, y los trabajos que yo en él he pasado me han quitado la memoria de mí mismo. (III, 10)

3.1.2 ROMA-AMOR: ¿capital del catolicismo?

La ambigüedad de las imágenes y sus distintas interpretaciones se manifiestan también en la imagen que se presenta de Roma, el destino del viaje. Los personajes protagonistas viajan del norte de Europa a Lisboa, y de ahí van a pie hasta ella donde, una vez conocidas sus verdaderas identidades, sellan su amor entregándose al matrimonio. Roma se presenta así como el final del camino lineal que articula la novela. Sin embargo, al final de la obra se nos anuncia que Persiles y Sigismunda,

⁴⁶⁴«Esta pintura alegórica lleva a reflexiones sobre los límites de la representación visual [...] Del uso moral aunque limitado de la imagen (el lienzo sirve para ilustrar la narración de los acontecimientos), Cervantes extiende la discusión al problema del abuso (ideológico y comercial) del arte». Michael Nerlich, «Die Macht des Bildes: Freiheit des Individuums und Kunst in Cervantes' letztem Roman: Los trabajos de Persiles y Sigismunda», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, n.º 47 (1998): 72-96.

casados y recuperadas sus auténticas identidades, regresarán juntos a sus reinos nórdicos, donde les espera una vida dichosa que cerrará, de manera circular, el trayecto que habían emprendido.

A pesar de esta circularidad, y de que los personajes no permanezcan en la ciudad, Roma no es una parada más del viaje. Es el escenario de la resolución de la trama principal, el punto de encuentro de los protagonistas con Maximino, el hermano de Persiles del que ambos huyen y que, por tanto, pone en marcha el relato. La capital del catolicismo y sede del Papado es el lugar elegido para que ambos personajes alcancen la realización más alta de su amor, el matrimonio cristiano. De la lectura de este episodio, va a depender también la interpretación que se hace de la imagen de la ciudad de Roma en la novela que, para unos, se presenta como una capital católica, mientras que para otros, pesa más en su caracterización la condición de ciudad sensual y amorosa.

La idea de Roma como culmen y centro del viaje religioso encaja con la propuesta de Avals-Arce y su lectura del viaje como un ascenso en la cadena del ser. Esta lectura alegórica hace del viaje de los protagonistas una *peregrinatio vitae*, y ha sido también la dirección interpretativa de Forcione, Osuna y Romero entre otros. Junto a estas interpretaciones, encontramos también visiones que hacen del *Persiles* una novela de aventuras barroca⁴⁶⁵. Mientras que otros críticos, como el alemán Nerlich, se muestran contrarios a las lecturas que harían de la obra tanto una novela contrarreformista como una obra de entretenimiento. Este considera que la obra es portadora de un mensaje cifrado y plantea serias dudas a la idea de que sea una Roma papal y católica la que aparece como culminación y fin del relato⁴⁶⁶.

465La lectura del *Persiles* como novela de aventuras barroca y la importancia de su consideración como «libro de entretenimiento» se explican detalladamente en: Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, 12-18. También se recoge en el texto una discusión detallada sobre las diferentes interpretaciones de la obra.

466Nerlich, *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*. El autor hace hincapié sobre las alusiones a una supuesta España goda que pone en relación con el mundo protestante. Sobre el tema de los godos en la obra cervantina puede consultarse: Adrián J. Sáez, «Los godos de Cervantes», *Rassegna iberistica* 41, n.º 110 (diciembre de 2018). Sobre la complejidad que alcanzan algunas de estas lecturas alegóricas de la obra cervantina, como la que ahora propone Nerlich, se pronunció ya en su época Menéndez Pelayo: «En vano se les pone delante de los ojos que Cervantes es grande por ser un gran novelista, o, lo que es lo mismo, un gran poeta, un grande artífice de obras de imaginación, y que no necesita más que esto para que su gloria llene el mundo; es más: que esta gloria sufriría no leve detrimento y menoscabo si se apoyase en la

¿Cuál es la Roma que aparece en el *Persiles*? Cervantes, como casi siempre, tira la piedra y esconde la mano, lo que por otra parte no es de extrañar cuando conocemos su aprecio por la ironía y el doble sentido y, además, sabemos que escribía en tiempos de Inquisición y censura religiosa. Si por una parte Roma es el lugar donde los protagonistas se casan y donde Auristela recibe una especie de catequesis por parte de los penitenciaros, la ciudad se nos muestra también con otra cara. La novela deja asomar otra imagen de Roma, la ciudad del amor y las cortesanas, que significativamente aparece en la novela bajo la forma de un espacio tentador, sensual y repleto de pinturas.

No faltan en la Roma del *Persiles* episodios protagonizados por personajes sensuales, como Hipólita la Ferraresa; o violentos, como Pirro el Calabrés, que llega incluso a herir a Periandro. Tampoco parece edificante la aparición de Zabulón, el judío. Este desfile de figuras poco ejemplares, de inspiración realista, contrasta con la imagen idealizada de la ciudad de Roma que manejan los dos protagonistas cuando se dirigen a ella como final de su peregrinación. La pintura de la ciudad mítica se completa con todas estas pinceladas de un día a día urbano que no apoya, sino que complementa de manera contradictoria, la imagen idealizada de la urbe⁴⁶⁷.

En la Roma del *Persiles* conviven ambas consideraciones, en la ciudad mítica los personajes ideales encuentran la verdad⁴⁶⁸ y la unión amorosa; pero los de carne y hueso se hallan inmersos en el tráfigo de la vida de una ciudad populosa, con todas

trascendencia dogmática de su obra, puesto que de tal aparato docente había de resentirse por fuera la concepción artística, torpemente afeada por alegorías, enigmas e interpretaciones simbólicas». Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, II:265.

467«La aparición de la Roma “real” marcada por la violencia y sinsentido que hacen insostenible el mito de la ciudad eterna, nos remite a una situación paradigmática paralela a los capítulos de la isla bárbara al comienzo de la novela. [...] La Roma mítica – el símbolo de la cultura contrarreformista por excelencia- donde, de acuerdo con Alban Forcione y Tilbert Diego Stegmann, había de extinguirse el deseo del peregrino, se convierte al final de la narración en un mundo de pesadilla y de violencia, tal como sugiere Diana de Armas Wilson al pronunciarse en contra de aquellos que han defendido la presencia de una oposición binaria entre barbarie y civilización en el texto». Spadaccini y Castillo, «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda», 126, 120-21.

468«Roma es la verdadera oficina, en la cual está depositada la verdad. No basta la pureza de corazón, precisamente el corazón puro es le que desea más ardientemente poseer el conocimiento verdadero. Roma no es el centro de los sentimientos puros, es la mente que atesora la verdad y discierne la verdad de la mentira. Roma es la única que puede dispensar esta verdad. La pura doctrina cristiana no es, sin embargo, una verdad intelectual, es una verdad que es vida». Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 204-5.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

sus limitaciones, vicios y problemas⁴⁶⁹. Las dos estructuras narrativas que conviven en el libro conducen a dos visiones de Roma. Para los héroes de novela griega, la ciudad es el broche ideal que sella el final de su historia y marca el punto de retorno a casa. Para los personajes que se ensartan en las historias sucesivas del camino, la ciudad de Roma se parece más a una de esas urbes populosas retratadas en la narrativa picaresca.

La condición de símbolo católico de la ciudad abre la puerta a lecturas alegóricas de lo que allí sucede a los personajes. La muerte de Maximino, el hermano de Persiles, ha sido interpretada como un sacrificio⁴⁷⁰, susceptible de leerse como una *versión a lo humano* de la historia evangélica. Persiles se ha enamorado de la prometida de su hermano mayor y no renuncia a su deseo⁴⁷¹, de hecho, es precisamente ese deseo el que pone en marcha el viaje que se cuenta en la novela. Sin embargo, para que su amor pueda llegar a realizarse, Maximino debe sacrificarse. La aparición y muerte del personaje se produce frente a la iglesia de san Pablo de Roma y sucede en el momento de confusión creado tras el fortuito ataque que sufre Persiles por parte de Pirro el Calabrés, lo que produce un cierto efecto de simetría entre los percances de ambos hermanos.

«Abrió los brazos Seráfido, soltóle Rutilio, calientes ya en su derramada sangre, y cayó Periandro en los de Auristela» (IV, 13). El desvanecimiento de Persiles nos deja estupefactos a esas alturas de la novela. ¿Va a ser un lance azaroso el que impida la unión de los amantes ahora que han llegado a Roma? Antes de que nos recuperemos de la sorpresa, aparece Maximino: «Dejóse caer del coche sobre los

469«Ni en Madrid ni en Roma hay justicia que no sea corrupta, el sistema mismo está viciado, y de ahí que en la Roma de Cervantes el Papa se diluya en la nada literaria más escandalosa, y quien protagonice esa ciudad retóricamente santa sea la cortesana Hipólita la Ferraresa, su novio Pirro el Calabrés, y el matrimonio de judíos romanos formado por Zabulón el financiero y su esposa la hechicera Julia». Sola, *Cervantes libertario*, 20-21.

470Clark Colahan, basándose en estudios onomásticos, otorga un sentido cristiano a este sacrificio: «Maximino, reformado en el momento de su muerte, es el salvador que, en su sabiduría y santidad, muere una muerte generosa, como Cristo, para que Persiles y Sigismunda puedan salvarse» Clark Colahan, «Toward an Onomastics of Persiles/Periandra and Sigismunda/Auristela», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14, n.º 1 (1994): 19-40.

471Recordemos que el deseo de Maximino ha surgido al contemplar un retrato de Sigismunda, mientras que el de Persiles ha nacido a través del trato directo con la dama. Desde un punto de vista platónico, ambas formas de amor vendrían a marcar la diferencia entre el original y las copias.

brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda» (IV, 14). De los dos hermanos, solo uno volverá a la vida, el que profesa un amor a la dama nacido con el trato, y no el que la desea a partir de su imagen plasmada en un retrato. El uso de los dos nombres de la protagonista puede apuntar también a esta idea. Persiles cae en los brazos de Auristela, mientras que Maximino lo hace en los de Sigismunda. Aunque ambos nombres identifiquen a la misma persona, el amor verdadero está en quien se acerca a la identidad de la peregrina con la que ha compartido el día a día del camino, y no en quien busca la imagen de la princesa.

Las dos imágenes de Roma aparecen también en este lance en los peligros que han atacado a ambos amantes. A Persiles lo ha herido un rufián celoso, uno de esos personajes casi picarescos que aportan una nota de realidad en la imagen de la urbe; mientras que Maximino es víctima de la enfermedad, cuyo control cae en manos de la providencia. Lo divino y lo humano conviven en la ciudad de Roma que, por lo tanto, se muestra susceptible de recibir a la vez críticas y halagos. Entre los poemas que aparecen en el libro, encontramos un soneto de elogio a la ciudad santa (IV, 3) que condensa los tópicos de santidad, poder y belleza asociados a ella.

¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta,
alma ciudad de Roma! A ti me inclino,
devoto, humilde y nuevo peregrino,
a quien admira ver belleza tanta.

Tu vista, que a tu fama se adelanta,
al ingenio suspende, aunque divino,
de aquel que a verte y adorarte vino,
con tierno afecto y con desnuda planta.

La tierra de tu suelo que contemplo
con la sangre de mártires mezclada,
es la reliquia universal del suelo.

No hay parte en ti que no sirva de ejemplos
de santidad, así como trazada
de la ciudad de Dios al gran modelo.

En el soneto aparecen apelaciones a lo visual: «admira», «tu vista», «a verte», «contemplo»; pero lo que se muestra no es tanto la realidad de la ciudad que se tiene delante, como la imagen creada a través de los tópicos literarios. Al mirar el suelo de la urbe, el poeta no ve y describe el espacio que tiene delante; sino que viaja en el

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

tiempo y contempla la sangre de los mártires. La ciudad que se describe es una imagen mental, un «ejemplo» o un «modelo», que tiene que ver más con la ciudad de Dios agustiniana⁴⁷², que con la realidad física que se tiene delante. Como ocurría en las narraciones a través de los lienzos, las imágenes que se perciben a través de los sentidos, en este caso la visión de la ciudad de Roma, operan como desencadenantes de la descripción de imágenes mentales almacenadas en la memoria. En estos casos, son esas visiones interiores el elemento que se describe, y no la ciudad real que se tiene ante los ojos.

El modelo religioso de la ciudad contrastaría con la existencia mundana de Roma, sin embargo, la oposición no se da solo en términos de idea y realidad. La literatura del Renacimiento, pensemos por ejemplo en *La lozana andaluza*⁴⁷³, había generado una imagen literaria de la ciudad en términos poco elogiosos, que también aparece mencionada en el *Persiles*. El autor de los versos alaba a Roma como «cristiano», pero como «poeta» bien podría haberse apoyado en otras imágenes tópicas de la ciudad mucho menos elogiosas.

-Habrá pocos años que llegó a esta santa ciudad un poeta español, enemigo mortal de sí mismo y deshonor de su nación, el cual hizo y compuso un soneto en vituperio desta insigne ciudad y de sus ilustres habitantes; pero la culpa de su lengua pagara su garganta, si le cogieran. Yo, no como poeta, sino como cristiano, casi como en descuento de su cargo, he compuesto el que habéis oído. (IV, 3)

3.1.3 El paisaje y la écfrasis geográfica

Las descripciones de edificios y ciudades conocidas se van haciendo más frecuentes en el texto hasta llegar a Roma, que opera como punto culminante del viaje. La historia, sin embargo, no termina ahí, y el cierre del relato hace retornar a los protagonistas a sus orígenes nórdicos. Volverán a las tierras septentrionales y heladas, pero llevarán consigo la semilla de urbanidad que han ido recolectando a lo largo del camino. Las ciudades han ido ocupando un lugar cada vez más destacado en la novela, sin embargo, en los dos primeros libros este protagonismo descriptivo no estaba dedicado a urbes o edificios, sino al paisaje. El subtítulo de «historia

⁴⁷²Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios* (Aigle: FV Éditions, 2015).

⁴⁷³Delicado, *La lozana andaluza*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

setentrional» que lleva el *Persiles* nos remite a ese mundo de noches oscuras y mares helados en el que se mueven los personajes al inicio de la novela.

Persiles y Sigismunda se llevarán de retorno al Septentrión el recuerdo de las ciudades meridionales, de su vida urbana y de las gentes que las habitan. Del mismo modo, como señala Azorín, otros personajes que pasan de las islas nórdicas a España, por ejemplo el bárbaro Antonio, guardarán el recuerdo del mundo de largas noches y paisajes helados que han habitado. La viveza de las imágenes descritas en ambos casos, quedará impresa en la memoria visual de los personajes, y también en la de los lectores de la historia.

Islandia, Frislandia, Hibernia, Lituania, la isla Nevada... Cervantes, desde la altiplanicie castellana, envía su espíritu hacia esas regiones de ensueño y de misterio. [...] ¿Hacia dónde van todos estos seres perdidos en las noches septentrionales, de isla en isla, naufragos, movidos por una fuerza que ellos mismos ignoran? [...] Cuando los españoles de la caravana hayan vuelto a sus viejas ciudades castellanas [...] ante el paisaje polvoriento de la Mancha, o ante las parameras de Ávila recordarán las inmensas llanuras de hielo y las altas montañas de nieve.⁴⁷⁴

Azorín imagina el recuerdo, desde el paisaje castellano, de los hombres que patinaban en el hielo (II, 18): «caminaban sobre solo un pie [...] y resbalaban sobre el mar grandísimo trecho⁴⁷⁵» o la imagen del navío atrapado en las extensiones heladas, «engastado en ellas como lo suele estar la piedra en el anillo» (II, 16). El paisaje septentrional, con sus sorpresas y extrañas costumbres, opera en los primeros libros de la novela como un potente estímulo visual, una fuente de sorpresas, que los lectores, en principio meridionales, descubren de la mano de los personajes nórdicos, como si fueran abriendo los cajones de uno de aquellos gabinetes de curiosidades⁴⁷⁶ tan apreciados en la época. Las fuentes textuales de las descripciones pueden

⁴⁷⁴Azorín, *Con Cervantes*, 45.

⁴⁷⁵Sobre las fuentes de la referencia al esquí: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 476-79. A modo de resumen: Olao Magno lo describe en su *Historia de las gentes septentrionales*, donde aparecen grabados sobre el tema, como también sucede en el *Teatro del orbe de la Tierra* del mismo autor. Referencias a primitivas formas de esquí o patinaje se encuentran en el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada. Como se indica en el apéndice de la edición señalada, la mención a estos hombres capaces de desplazarse sobre un pie traía a la mente las descripciones de seres maravillosos con características similares, como los monoscelos de los textos antiguos, ubicados en los confines de la tierra conocida: Cayo Julio Solino, *De cosas maravillosas del mundo*, siglo IV d. C.

⁴⁷⁶Cristina Benítez Noci, «Gabinete de curiosidades», *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, n.º 2 (2014): 109-17.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

rastrear en los libros de viajes y cartografías de la época: Olao Magno, Torquemada, Munster u Ortelius⁴⁷⁷.

Escandinavia y el mundo nórdico eran en la época un ambiente exótico y lejano⁴⁷⁸, un *finis terrae* en el que era verosímil plantear la existencia de criaturas extrañas o de paisajes inesperados. El viaje de los protagonistas nos permite ver a través de sus ojos estas realidades desconocidas. Como sucede en otras descripciones del *Persiles*, la realidad que se presenta pasa por el filtro de la sensibilidad de los personajes: «se entró con ligero paso por la isla, pisando, no tierra, sino nieve, tan dura por estar helada, que le parecía pisar sobre pedernales» (I, 19). En estos casos, no se construye la ékfrasis como una descripción estática, como un paréntesis en lo narrativo, sino que se integra en la vivencia de los personajes.

El salto de isla en isla⁴⁷⁹ favorece un tipo de relato episódico, un cambio de realidad en cada nuevo punto de atraque. También la *Utopía* de Tomás Moro era una isla. El salto de un lugar a otro, y la posibilidad de descubrir algo nuevo en cada parada, contribuyen a crear una sensación de catálogo de lugares. No se trata, sin embargo, de enclaves estáticos que se describen desde fuera, sino que se trata de escenarios dinámicos⁴⁸⁰, que se van haciendo y se transforman con la acción de los personajes. De las cuevas habitadas pasamos a las cabañas, de ahí llegamos a las

477Magno, *Historia de gentibus septentrionalibus*. Antonio de Torquemada, *Jardin de flores curiosas* (Amberes: Juan Corderio, 1575). Sebastian Münster, *Cosmographiae universalis Lib. VI...* (Basilea: Henrich Petri, 1550). Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Amberes: Officina Plantiniana, 1595). Sobre las referencias de libros de viaje y cartografías nórdicas en el *Persiles*, así como sobre las fuentes de diferentes episodios de exotismo septentrional, puede consultarse el apéndice 1 de la edición de la siguiente edición del texto: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 461-82. «Cervantes parece escribir con la imaginación y los ojos llenos de los mapas de su época. No es que buscara en el mapa una realidad topográfica, sino que el mapa poblaba su imaginación de islas, de líneas, de naves, de figuras. Esta visión cartográfica se expresa constantemente en la acción y la prosa de la novela». Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 41.

478Juan Antonio Garrido Ardila, «Escandinavia y el Persiles: de la Geografía a la Historia», *Anales Cervantinos* 48 (2016): 221-42.

479Isabelle Soupault Rouane, «Peregrinar por las islas: el relato insular en el Persiles», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC* (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 1001-16.

480«Las utopías del Renacimiento nos presentan un lugar construido ya de antemano en la mente del autor: son estáticas. Más que narraciones son descripciones. En *Persiles*, en cambio, son los personajes, los agonistas, con sus «trabajos» quienes construyen no ya el lugar, pues no paran quietos, sino la historia. Ellos definen su espacio, hacen camino al andar». Julio Baena, «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: La Utopía Del Novelista», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 2 (1988): 127-40.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ermitas, para llegar más tarde a las ciudades y finalmente a Roma. La novela trabaja el paisaje en un continuo que nos lleva de lo paisajístico a lo urbano.

El mundo insular es también un lugar de contrastes, en estas islas maravillosas encontramos el hielo, pero también el fuego, como si nos moviéramos entre las imágenes de los sonetos de Herrera. El salto entre islas ofrece también la ocasión de describir el mar. La inmensidad helada, capaz de atrapar a un barco, se transforma en una suave superficie al emprender rumbo sur. Cuando las dos naves, que transportan a los protagonistas, salen de la isla de las Ermitas hacia tierras continentales la condición del mar parece anticipar el clima benigno de las tierras meridionales.

Iban rompiendo, como digo, no claros cristales, sino azules. Mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándole con respeto, no se atrevía a tocarle más de la superficie y la nave suavemente le besaba los labios y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza, que apenas parecía que le tocaba. (III, 1)

Al igual que en las islas, la acción humana transforma el paisaje, humaniza el océano y lo hace habitable. La imagen de los barcos y la navegación se incorpora a la descripción y opera en el mar como las cuevas y cabañas lo hacen en tierra, como refugios que protegen a los protagonistas en un paisaje inabarcable. La huella de lo humano en lo natural no se ve como una corrupción de lo que antes era idílico, sino como una muestra de ingenioso artificio. La descripción del navío de Arnaldo, decorado con pintura y banderas, es un ejemplo del empleo de recursos sensoriales: sonidos, imágenes, voces y gestos; que hacen visible, y audible, la presencia humana en el paisaje.

Salió el navío de Arnaldo adornado de ligeras flámulas y banderetas y de pintados y vistosos gallardetes. Al zarpar los hierros y tirar las áncoras, disparó así la gruesa como la menuda artillería; rompieron los aires los sonos de las chirrimías y los de otros instrumentos músicos y alegres; oyéronse las voces de los que decían, reiterándolo a menudo: -¡Buen viaje, buen viaje! (I, 18)

La peregrinación también hace parada en paisajes que adoptan la forma del *locus amoenus*. El grupo se detiene a descansar en un «deleitoso pradecillo» donde: «Refrescábales los rostros el agua clara y dulce de un pequeño arroyuelo que por

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

entre las yerbas corría; servíanles de muralla y de reparo muchas zarzas y cambroneras que casi por todas partes los rodeaba, sitio agradable y necesario para su descanso» (III, 4). La naturaleza parece haberse puesto voluntariamente al servicio de los protagonistas. Como si de una égloga garcilasiana se tratase, o de una idílica novela pastoril, en esta descripción todo apunta a una visión neoplatónica de la naturaleza donde el orden lo pone la armonía.

La correspondencia entre lo natural y lo humano hace que, en ocasiones, se produzca un contagio entre ambas realidades. Estos trasvases aportan al paisaje cualidades simbólicas. Uno de los casos en que esto se hace más evidente es el de Feliciano de la Voz, la mujer encinta que se refugia en el tronco hueco de una encina (III, 3). El embarazo de la joven parece haberse traspasado al árbol que la protege y, así, amplifica su imagen de niña. El paisaje que se presenta es a la vez ingenioso y sorprendente. No se trata de un marco o escenario para la acción, sino en un artificio que refuerza conceptos contenidos en la trama.

En el caso de la encina, la función simbólica se asocia a un elemento natural, pero con un sentido similar encontramos también la imagen de la nave que atrapa, y protege en su vientre, a los protagonistas durante uno de los naufragios (II, 2)⁴⁸¹. Los personajes quedan retenidos en su interior hasta que el rey Policarpo ordena que se perfore el navío. De esta manera, pueden «nacer segunda vez al mundo», haciendo explícita la imagen metafórica del parto, del nacimiento a una nueva vida después del percance marítimo. Estos elementos puntuales dotan a la descripción del itinerario, y a la presentación de los paisajes, de llamadas de atención, de puntos insólitos que, además, parecen esconder algún tipo de mensaje simbólico asociado. La nave o la encina son elementos verosímiles, pero su presentación los hace susceptibles de ser releídos e interpretados.

481Casalduero señala la similitud de este episodio con un suceso real sufrido por una galera española en el puerto de Génova y apunta coincidencias en la descripción del puerto que aparece en la novela y la configuración real del puerto de ese puerto. Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 81-82. En el texto cervantino se señala la referencia a ese suceso: «Yo vi esto, y está escrito este caso en muchas historias españolas». Se incluye también una reflexión sobre las condiciones de verosimilitud de estos eventos sorprendentes: «No se ha de tener a milagro sino a misterio, que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza y los misterios son aquellos que aparecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II, 2).

Los paisajes, como ocurría con la imagen de la ciudad de Roma, combinan una supuesta visión de lo real, que en el caso de las descripciones nórdicas podemos pensar extraída de documentos cartográficos y libros viajeros; con el tópico literario o la imagen emblemática. El recorrido del *Persiles* supone un viaje físico para los personajes, pero tiene mucho de viaje libresco, de paseo por imágenes leídas. En el recorrido meridional esas imágenes se engarzan en un recorrido geográficamente identificable, conocido; mientras que en el lejano norte, parecen perderse en unas coordenadas difusas que abren la puerta a la discusión académica sobre la identificación de las islas y lugares mencionados⁴⁸². A la dimensión lejana, casi irreal, de muchos de estos lugares se une la condición onírica de algunos de los paisajes que aparecen en el libro⁴⁸³.

El avance de la narración, de los paisajes inhóspitos a la ciudad de Roma, da pie a diferentes interpretaciones simbólicas que hace de lo evolutivo o ascensional el elemento que dota de sentido al viaje. Esta idea puede aplicarse con un sentido religioso, pero también desde una idea de progreso en la actividad humana. En el caso de la actividad constructiva, salimos de las cuevas para llegar a Roma, pasando por ermitas, mesones, monasterios e iglesias. En un sentido más general, el salto de un lugar a otro vendría a ser el avance y el cambio en las formas de vida, la sucesión de una serie de utopías: el hombre primitivo, el estado ideal, la vida retirada, la monarquía hispánica⁴⁸⁴ y finalmente Roma.

El hecho de que los personajes vayan dejando atrás todos estos lugares, incluida la ciudad papal que abandonan para volver a sus islas de origen, podría leerse como una serie de sucesivos desengaños con respecto a los diferentes modelos utópicos⁴⁸⁵. La utopía no está en un lugar concreto, sino en la realización de los

482En algunos casos, la búsqueda del referente real de las localizaciones nórdicas parece adquirir una condición similar a la búsqueda del lugar de La Mancha del *Quijote*.

483José Servera Baño, «El paisaje soñado en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1990), 295-305.

484Sin embargo, en el recorrido hispánico de los peregrinos, la selección de los lugares se realiza atendiendo a lo novelesco y dejando de lado la importancia política de ciudades como Madrid y Toledo: Enrique Rull Fernández, «El viaje por España de los peregrinos en el “Persiles”», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 247-56.

485«Si en *dispositio* la utopía de Cervantes es una novela, una narración que deviene, que no «es» (la narración de Periandro se va haciendo perfecta gracias a la retroalimentación dialéctica que recibe de quienes escuchan), en la *inventio* el viaje de Periandro y Auristela es un progresivo desengaño

propósitos humanos, un propósito de tipo amoroso en el caso de los protagonistas de la novela. Frente a los espacios, cobra importancia la acción humana y la libertad para ejercerla. Más que los lugares, importan los «trabajos».

El paisaje y los elementos naturales, sin embargo, no aparecen desligados de los avatares de las personas. Una visión neoplatónica se filtra en el texto y, partiendo de una idea de correspondencia y semejanza entre las partes, aparecen en la narración personajes que intentan leer en la naturaleza los destinos humanos. La figura de Soldino, el astrólogo judicario que vive en la cueva, sería un buen ejemplo. También Mauricio con sus sueños y miradas al cielo busca conocer el futuro escrutando lo que le rodea. El interés astronómico, la mención a las esferas celestes y a los centros del universo vendrían a completar el recorrido por la naturaleza entendida como un todo armónico. Sin embargo, a través de los incisos de distintos personajes, la mirada que aparece en el libro sobre estos asuntos combina una actitud de respeto con su consideración como palabrería.

-Apostaré -dijo a esta sazón Mauricio a Transila, su hija- que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. Yo, por mí, deseando estoy que acabe, porque el deseo que tengo de salir de esta tierra no da lugar a que me entretenga ni ocupe en saber cuáles son fijas o cuáles erráticas estrellas; cuanto más, que yo sé de sus movimientos más de lo que él me puede decir. (II, 14)

El hecho de que sea Mauricio el que critique las descripciones astronómicas apunta a la diferencia entre astrólogos sabios y otros que lo son menos. En el caso de los que saben, las semejanzas y correspondencias entre partes, son las que harían posible la acción adivinatoria⁴⁸⁶, entendida no como magia, sino como ciencia. No se

de lugares utópicos posibles. No es el suyo un viaje a través de islas cada vez más civilizadas, sino a través de formas utópicas de vida cada vez más perfectas, es decir, por nombrar sólo algunos ejemplos, la utopía del hombre primigenio (isla bárbara), la utopía del estado feliz y racional (la armonía reconstruida gracias a la mente: la isla sin nombre del rey Policarpo), la utopía de la vida retirada (tras haber fallado la razón constructiva de mundos ideales: isla de los eremitas), la utopía del estado omnipotente y perfecto («un monarca, un imperio y una espada»: España), etc. Desde el borde del mundo hasta el centro, Cervantes ha hecho un corte transversal del universo y ha ido colocando a sus personajes a lo largo de ese radio en diversos puntos, sin detenerlos en ninguno, excepto por la muerte, que en cada nueva isla parece reclamar sus derechos a una nueva víctima» Baena, «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda».

486«El conocimiento se formaba en el marco de la semejanza, considerada como una categoría fundamental del saber. Se admitía de antemano y como norma general de análisis de la realidad la existencia de un sistema global de correspondencia en el que las cosas se encontraban ordenadas siguiendo un orden, que era discernible por la relación del macrocosmos y el microcosmos. El

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

niega el saber de Mauricio, pero sí se ironiza sobre la conveniencia de que Periandro dilate su historia enredándose en tan arduas cuestiones. Sea o no sea pesada la descripción que se incluye, la mención a estas prácticas da idea de una cierta visión simbólica que se tenía de la naturaleza. La realidad visible era solo una de las capas de significado que esta poseía pues, si se sabía leer bien en ella, era posible acceder a conocimientos más profundos, incluido el del tiempo futuro⁴⁸⁷. El pensamiento que hacía posible estas lecturas se apoyaba en la semejanza, que creaba redes de relaciones entre partes capaces de desvelar sentidos ocultos o adquirir nuevos significados.

En el *Persiles* esta complejidad en la visión del mundo se traslada a la propia novela, que nos presenta toda una constelación de eventos simétricos, opuestos o semejantes. En muchos de ellos, además, se intuye una dimensión simbólica, la sensación de un sentido oculto, y se genera la impresión de que si están ahí es por algo; por algo que, a primera vista, no es evidente. El texto, muchas apoyándose en estímulos visuales, crea en el lector una necesidad interpretativa que no se sacia de manera unívoca en el relato. De ahí la multiplicidad y divergencia de interpretaciones por parte de la crítica bien informada. El que pretenda dar un sentido religioso al texto encontrará elementos donde apoyarse, pero también el que quiera buscar una lectura más mundana. La constelación de eventos del relato es capaz de soportar variadas interpretaciones, como las estrellas y los astros sirven para múltiples y contradictorios horóscopos.

No es fácil estimar el grado de certidumbre que se otorgaba en la época al conocimiento obtenido a través de semejanzas y correspondencias. El narrador del

razonamiento mediante símiles (*similibus ad similia*) no sólo formó parte del conocimiento general, sino que también se interiorizó en la relación de los individuos con el medio social y con el discurso del poder. Así, desde San Agustín, la sociedad terrena fue concebida como el reflejo de la sociedad perfecta que era la divina, esquematizada metafóricamente en el cuerpo humano como correspondencia de la imagen de la divinidad. El juego de las semejanzas, de la identidad de macrocosmos y microcosmos y la noción del mundo como una representación metafórica del orden creado por Dios condujeron a la concepción corporativa de la sociedad y a la armonía de la desigualdad». Rivero Rodríguez, *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, 54-55.

⁴⁸⁷La *Historia del futuro* que el padre Vieira inició en 1649 nos da idea de esa visión del porvenir como un mundo capaz de predecirse y conocerse por adelantado. En base a analogías y con una visión providencialista de la misión de la casa real portuguesa, el autor es capaz de historiar eventos o situaciones futuras. António Vieira, *Historia del futuro*, ed. Luisa Trías Folch y Enrique Nogueras (Madrid: Cátedra, 1987).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Persiles ironiza sobre ello en el texto: «Parecíales que andaban rodeados de adivinanzas y metidos hasta el alma en la judiciaria astrología, que, a no ser acreditada con la esperiencia, con dificultad le dieran crédito» (III, 19). El inciso deja entrever una cierta dificultad a la hora de creer en este tipo de saberes ocultos. Pero incluso hoy día, cuando el desarrollo de lo experimental y lo científico ha delineado con más claridad los límites entre la suposición y la certeza, los pronósticos sobre el futuro siguen publicándose como pasatiempo, como ameno relato de lo posible. Las adivinanzas astrales siguen siendo un rico material literario.

La búsqueda de simetrías, oposiciones y correspondencias entre los diferentes episodios de la novela, una verdadera constelación de eventos, ofrece al lector un catálogo de posibilidades para hacer del *Persiles* un «libro de entretenimiento». Los personajes aparecen rodeados de adivinanzas, enigmas y símbolos para deleite del lector. El seguimiento de la peregrinación de los protagonistas se acompaña del ejercicio mental que supone intentar descifrar y dar un sentido a todos estos elementos dispersos. El autor nos ofrece un fragmento de realidad compleja, entendiendo este concepto en la dimensión ampliada de la época, que unía lo real y lo aparente y, junto a ello lo simbólico y todas sus posibilidades interpretativas.

3.2 Vestuarios, fiestas y teatros

3.2.1 Disfraces y prendas mágicas

Las descripciones y la importancia concedida a los elementos visuales en la novela recorre diferentes escalas. De los objetos pasamos a los edificios, de ellos a las ciudades, y por último el texto apunta a los astros. Lo real, o lo que al menos lo parece, desfila por el relato en sus diferentes manifestaciones; pero además lo hace en una estrecha convivencia con lo fingido. La frontera entre ambos campos es porosa. Lo que la vista acredita puede resultar falso, de la misma manera que aquello que puede resultar difícil de creer o que se presenta ante nosotros como una ficción, puede acabar teniendo mucho de verdadero. Las écfrasis del *Persiles* amplían así su campo de acción al mundo de lo fingido cuando el vestuario es disfraz y los sucesos a los que asistimos son un puro teatro.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Ya salía de Belén el nuevo escuadrón de la nueva hermosura: Riela, medianamente hermosa, pero estremadamente a lo bárbaro vestida; Constanza, hermosísima y rodeada de pieles; Antonio el padre, brazos y piernas desnudas, pero con pieles de lobos cubierto lo demás del cuerpo; Antonio el hijo iba del mismo modo, pero con el arco en la mano y la aljaba de las saetas a las espaldas. (III, 1)

No resulta sencillo trazar una línea que separe la vida de la representación, la idea del mundo como teatro era moneda de circulación corriente en la época y, como se observa en el anterior pasaje, incluso cuando los personajes simplemente caminan, parecen estar desfilando. Sus atuendos bárbaros, al llegar a tierras meridionales, los convierte en criaturas exóticas y se describen como si fueran actores de un espectáculo. La idea de lo bárbaro no se presenta tanto como antítesis de lo civilizado, sino como imagen de lo ajeno, lo extranjero que se contemplaba con la curiosidad que despertaban las noticias que llegaban de las nuevas tierras exploradas en los viajes de conquista. El enlace entre los dos mundos vendría de la mano de Antonio, el bárbaro español, un personaje híbrido que nos hace cuestionar la consideración dual y separada de ambas realidades⁴⁸⁸.

El intercambio de roles, el enlace entre realidades y condiciones a través del disfraz aparece también cuando Periandro y Auristela se encuentran, pero con los trajes trocados. El joven aparece como doncella, «una de las más hermosas o, por mejor decir, la más hermosa del mundo» (I, 3) y Auristela vestida como mancebo. Con el intercambio de papeles, la exclamación del reencuentro adquiere un sentido que parece reforzar la imagen del andrógino⁴⁸⁹: «¡Oh querida mitad de mi alma, oh, firme columna de mis esperanzas, oh, prenda, que no sé si diga por mi bien o por mi mal hallada⁴⁹⁰» (I, 4). La imagen de Periandro, vestido de mujer, llevando en hombros a Auristela, vestida de muchacho, compone un cuadro vistoso y

488Otros elementos de la novela plantean esa misma mirada ambigua y cruzada entre el mundo bárbaro y el universo conocido por los lectores peninsulares. A la terrible costumbre que condena a los campesinos de Perpiñán, que han apostado su vida a los dados, se la califica de: «más cristiana que bárbara» (III, 13). Sin embargo, se califica de «bárbara y maldita» (I, 12) la costumbre que llevaba a los hermanos del novio a la cama de la recién casada en la isla de la que huye Transila. Sobre la cuestión de lo «bárbaro» y los matices del personaje de Antonio, que se relaciona con el Cnemón de *Las Etiópicas*, puede consultarse: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 51-58.

489Armas Wilson, *Allegories of love*.

490A lo largo de toda su obra, Cervantes mostró su admiración por Garcilaso de la Vega, como ocurre en esta alusión al soneto X: *¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!*

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

sorprendente. La imagen de la doncella vestida de hombre, que sale en busca de aventuras o para recuperar su honor, era un tópico del teatro áureo⁴⁹¹, que Cervantes aprovecha e invierte, haciendo que también sea Periandro el disfrazado. La imagen del muchacho vestido de mujer se repite, a su vez, en el episodio de Tozuelo, que adopta una apariencia femenina para suplantar a su amada: «El delinquimiento ya se vee, pues siendo varón, va vestido de hembra» (III, 8).

El vestuario forma parte del mundo de lo aparente y la cualidad teatral de ciertos lances de la obra lo transforman directamente en disfraz, haciendo de las ropas que visten los personajes un elemento más del espectáculo. La caracterización física puede ir unida también a la descripción de aspectos emocionales del personaje que, de esta manera, se hacen visibles. Mauricio nos describe la reacción de su hija ante el bárbaro rito matrimonial del *ius primae noctis*. La negativa de Transila a someterse a la tradición se plasma en una imagen: «veo salir, con una lanza terciada en las manos, a la gran sala donde toda la gente estaba, a Transila, hermosa como el sol, brava como una leona, y airada como un tigre» (I, 12)⁴⁹².

A su vez, las ropas pueden dar lugar a lo que hoy llamaríamos diferentes efectos especiales, como es el caso de la mujer salvada por la falda paracaídas (III, 14) y que, a su vez, se relaciona con el motivo de la camisa encantada, ya que fue una prenda mágica la que enloqueció al marido que ahora la persigue (III, 15)⁴⁹³. Se trata de lances sorprendentes, que podrían parecer increíbles a primera vista pero que, generalmente, aparecen racionalizados. Si no es así, su presentación corre a cargo de testimonios particulares de algún personaje, de manera que la voz del autor no parece comprometerse personalmente en su veracidad. Hay quien ha visto en ellos

491Lola González, «La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, vol. 1 (Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Iberoamericana, Vervuert, 2004), 905-16.

492Casalduero anotó la cualidad teatral de estos elementos: «La descripción de Cervantes es una preciosa acotación, que, además de pintar la belleza barroca de la figura poseída por el furor, nos permite imaginarnos la actuación escénica en el siglo XVII» Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 53.

493Para el estudio de este episodio y la revisión de las fuentes y raíces folclóricas de ambos elementos: María A. Roca Mussons, «La mujer voladora del Persiles: maravillosa verosimilitud», en *Actas del III CINDAC, Menorca 1997* (Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998), 517-29.

un cierto tono de parodia del efectismo teatral barroco⁴⁹⁴, pero de la misma manera podríamos interpretarlos como un método para incluir esta misma vistosidad en la novela, para sorprender al lector y dejar su ánimo suspendido como acontecía en las representaciones teatrales.

La idea de espectáculo aparece también ligada a las competiciones deportivas o las exhibiciones atléticas. Lo que era una tradición clásica, aparecen en el texto ubicada en un entorno lejano. La distancia temporal, se cambia por la espacial y en la isla del rey Policarpo nos encontramos a Persiles convertido en un héroe deportivo, un triunfador olímpico como los que cantara Píndaro. El despliegue de habilidades del protagonista sirve, además para completar su retrato y hacer visible sus capacidades. Como en los torneos caballerescos, la competición es el ámbito de exhibición de la virilidad.

3.2.2 Puestas en escena

El espectáculo olímpico no implica fingimiento, pues una muestra de habilidades reales del personaje. Sin embargo, al igual que en el *Quijote*⁴⁹⁵, aparecen en el *Persiles* numerosos lances que contienen altas dosis de ficción dramática o que directamente se configuran como puestas en escena. La importancia del teatro en la época, y la cualidad espectacular que adquirió buena parte de la vida pública, crearon un ambiente en el que la ficción dramática impregnaba los hábitos sociales y, por tanto, también la escritura narrativa. Un fingimiento casi de tipo teatral opera en la boda frustrada del portugués Manuel de Sousa y Leonor (I, 10), ya que el abandono del amante por la vocación religiosa se presenta como un espectáculo al que el pobre personaje agraviado asiste como público. Las bodas, con su condición de celebración

494«Varios pasajes de Persiles parecen dirigirse contra la mezcla de espectáculo barroco y ceremonia religiosa que se produce en sermones, procesiones y autos sacramentales al aludir emblemáticamente a la fascinación por lo milagroso, la magia y lo fantástico en general, que está constantemente presente en la vida social de su tiempo. Los episodios de la mujer voladora y del caballo de Cratilo, entre otros, estarían así destinados a parodiar el efectismo milagrero del barroco oficial». Spadaccini y Castillo, «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda», 124.

495Sobre las cualidades teatrales de algunos de los episodios del *Quijote*: Patricia Lucas Alonso, «Imágenes y teatros en el palacio de los duques», en *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII CINDAC*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012, Oviedo: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014), 425-37.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

pública aparecen también cargadas de elementos de representación. Los enlaces cruzados de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana⁴⁹⁶ (II, 10) funcionan con una trama de comedia de enredo y algo similar ocurre en las bodas de Tozuelo y Mari Cobeña (III, 8). El teatro no solo se desarrolla en la celebración nupcial, sino que también puede articularse como una treta, como un medio ingenioso para llegar a ella, como ocurre en la convincente interpretación de mujer endemoniada que hace Isabela Castrucho (III, 20).

La presencia de elementos simbólicos y emblemáticos en las celebraciones brinda también la posibilidad de aumentar el universo de alusiones de la trama. Es el caso de la fiesta de la Monda en Talavera (III, 6) o de la presentación de la fiesta de Ntra. Sra. de la Cabeza que hace la peregrina profesional con la que se encuentran los protagonistas⁴⁹⁷. Cervantes señala el origen pagano de la ceremonia, uniendo así lo católico con las tradiciones previas. El sincretismo nos llevaría a trazar un paralelo entre la figura mariana y la diosa Venus que ha sido interpretado como una visión crítica contra la religiosidad oficial que sutilmente se desliza en el texto⁴⁹⁸. Pero también apunta a una multiplicación de lo simbólico, a una suma de alusiones que se vería completada en la representación de la fábula de *Céfalo y Procris* (III, 2)⁴⁹⁹. La

496En este caso, la condición teatral del episodio es manifiesta. Para deshacer el entuerto de las parejas cambiadas, Auristela finge adivinar lo que en realidad le han contado, que los gustos de los prometidos no se corresponden con los enlaces fijados. Para resolver el caso se viste con sus mejores galas y joyas y procede a una vistosa puesta en escena: «Llevaba asidas de las manos a Selviana y a Leoncia y, puesta encima del teatro, donde el tálamo estaba, llamó y hizo llegar junto a sí a Carino y Solercio». (II, 10)

497En esta descripción se alude a la idea de la pintura y la *enargeia*: «Tal es, según he oído decir, que ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la de la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja. Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintároslo con palabras y ponéroslo delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéredes la mucha razón que tengo de alabároslo; pero ésta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío» (III, 6)

498«Cervantes emplea el sincretismo cultural y religioso como arma contra la tendencia totalizadora de la ideología oficial y contra las creencias míticas en que se sustenta; sobre todo el mito de la superioridad de la religión, la cultura, o la sangre católica, y del lugar designado al rey español como cabeza de la Cristiandad para erradicar el paganismo y la heterodoxia». Spadaccini y Castillo, «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda», 125.

499«No creo arbitraria la elección del tema en la obra cervantina, teniendo en cuenta la simbología que rodeará luego a la Virgen como luz auroral en el episodio de Guadalupe, aparte la sublimación de la propia Auristela como estrella áurea». Egido, «Poesía y peregrinación en “El Persiles”», 19, n. 13. La autora recuerda la historia de Céfalo, enamorado de Aurora, y cuya unión simboliza la del cielo y la tierra. Procris era la enamorada celosa de Céfalo. Las estancias de Feliciano de la Voz dan también a María la caracterización de estrella de la mañana. Auristela se relaciona así de manera simultánea con la imagen de la Virgen, con la de Aurora y con la de Venus, cuando esta visita Roma en busca de las reliquias de Eneas.

relación de Venus con lo mariano, establecida en las fiestas de Talavera, se une a la imagen pagana de Aurora y todas ellas se relacionan con Auristela. Este sincretismo haría de la protagonista una suma de arquetipos de lo femenino, en el personaje se suma la virtud mariana con la belleza de Venus y la función de guía, norte o estrella de Aurora.

3.3 Sucesos insólitos y seres extraordinarios

Las descripciones, écfrasis y otros elementos visuales de la novela abarcan lo aparentemente real, lo fingido y también aquello que en principio podría parecer inverosímil. Especialmente en los dos primeros libros, se describen seres extraños, hombres lobo, monstruos marinos o sucesos difíciles de explicar, como el vuelo de Rutilio (I, 8) acompañado de la hechicera que lo lleva en su manto. La aparición de estos elementos generó cierta incompreensión de la novela en las épocas en las que el realismo era la estética dominante. A su vez, el hecho de que este tipo de seres se concentren en la parte nórdica del viaje ha servido también para sustentar la visión de la novela escindida en dos mitades.

La magia y lo maravilloso, sin embargo, no se ciñen de manera exclusiva a los dos primeros libros. La maga Cenotia, por ejemplo, aparece o ejerce sus poderes en esa primera mitad de la obra (II, 8, 9, 11, 13, 18), pero en la mismísima Roma, en la última parte de la novela, opera la judía Julia (IV, 8, 9). A pesar de la diferencia entre ellas, y de su vinculación a lugares y ambientes diametralmente opuestos, ambas coinciden en el fracaso de sus planes. En cada escenario, Cervantes hace aparecer elementos sorprendentes, que llamen la atención del lector e incluso le hagan dudar de si son verdaderos o falsos, pero generalmente los racionaliza para mantenerse dentro de lo verosímil. Lo que sucede, es que los límites de este concepto no son los mismos en los diferentes lugares que los peregrinos visitan en la novela.

El mundo nórdico todavía tenía en la época un aura de territorio desconocido e inexplorado que hacía posible ubicar en él seres y sucesos que en otras partes hubieran parecido fantásticos. De hecho, en las fuentes bibliográficas⁵⁰⁰ que

⁵⁰⁰Las fuentes de estos episodios septentrionales han sido estudiadas con detalle por Isabel Lozano Renieblas. Sobre el tema de los monstruos marinos y otras criaturas nórdicas puede consultarse el

circulaban sobre este ámbito geográfico aparecían criaturas fantásticas y costumbres ciertamente extrañas a los ojos del público mediterráneo. En la *Historia de gentibus septentrionales* de Olao Magno aparecen monstruos marinos, cuya descripción se sigue también en el tratado VI de las *Jardín de flores curiosas* de Torquemada: *En el que se dicen algunas cosas que hay en las tierras septentrionales*. En la *Cosmographiae universalis Lib. VI* de Munster⁵⁰¹ aparece una *Tabula monstrorum marinorum* recogida en el libro IV y en el mapa de Ortelius⁵⁰², la zona de Islandia aparece poblada de criaturas marinas que parece sacadas de Olao Magno⁵⁰³.

La influencia de este último fue clave a la hora de difundir descripciones de los extraños seres que supuestamente poblaban los confines septentrionales. La existencia de monstruos marinos en los confines del mundo conocido fue un mito cuya vigencia se prolongó en el tiempo⁵⁰⁴. La crítica ha señalado la similitud de lo que Cervantes llama «naúfrago» con dos criaturas que aparecen en la *Carta marina* de Olao Magno: el «fisíter» que expulsa agua por dos orificios frontales y una serpiente noruega que alza el cuello sobre un barco con un marinero en la boca. Al situarse en tierras nórdicas y, además, recoger algunas de las informaciones que circulaban en la época sobre ese ámbito geográfico, estas descripciones cervantinas no son tanto relatos fantásticos, nacidos únicamente a partir de la inventiva del autor; sino que se trata de la presentación de hechos insólitos, aunque verosímiles.

Estas puertas abiertas a un mundo desconocido y misterioso fue, sin embargo, el motivo de buena parte de las duras críticas que la obra sufrió en el siglo XIX. En una época en la que los confines geográficos eran mejor conocidos ya no era posible dar crédito a los monstruos o los hombres lobo mencionados en el texto. Menéndez

apéndice de su edición del texto: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 461-82.

501 Los lugares y fechas de publicación de estos textos los convierten en las principales fuentes de referencia en la época para abordar la descripción del mundo septentrional. El texto de Olao Magno se publicó en Roma en 1555, el de Torquemada en Amberes en 1575 y el de Münster en Basilea en 1550.

502 Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*.

503 José Julio García Arranz, «Olao Magno y la difusión de noticias sobre fauna exótica del norte de Europa en el siglo XVI», en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari 2001* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2003), 171-84.

504 Morgado Morgado García, «Los monstruos marinos en la edad moderna: la persistencia de un mito», *Trocadero* 1, n.º 20 (2008): 139-54.

Pelayo llega a achacar la aparición de episodios de licantrópía en la novela a la condición senil del autor⁵⁰⁵. Sin embargo, en la descripción de este tipo de fenómenos difíciles de creer, Cervantes emplea con frecuencia la prevención de hacer que sea un personaje el que emite el discurso, descargando así en la imaginación del ente de ficción la responsabilidad sobre lo narrado. Es Antonio quien nos cuenta que le habló un lobo (I, 5) y Rutilio el que nos relata su vuelo a lomos del manto de una hechicera y, posteriormente, la transformación de esta mágica mujer en una loba (I, 8). Los personajes creen haber visto estos fenómenos, pero como ya les advierte Mauricio «la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hacer ver una cosa por otra» (I, 18).

Los episodios de licantrópía que aparecen en la novela se presentan como narración de un testimonio visual, pero también como tema de debate. La mirada del personaje que dice haber visto el fenómeno convive con otros puntos de vista, como el de Mauricio, que racionaliza los hechos, por ejemplo, apoyándose en textos antiguos o autoridades: «es opinión del Plinio, según lo describe en el lib. 8 cap. 22⁵⁰⁶» (I, 18). Las explicaciones de Mauricio dan un nuevo sentido, reinterpretan y explican, los hechos e imágenes sorprendente que otros personajes han descrito.

505«Y, sin embargo, cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia, y colocó en las regiones del Norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y *licántropos* que mudan de forma mediante la efusión de sangre». Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II (Madrid: BAC, 1987), 278. Con respecto al tema de la hechicería en el *Persiles*, Julio Caro Baroja señala un cambio de tono con respecto a otros textos cervantinos que achaca «a un real cambio de carácter y de gusto, a una especie de regresión senil [...] la regresión de un hombre con temperamento idealista pero con ojos terriblemente perspicaces para ver la realidad, de que al final quiere apartarse, como en un ensueño» Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. 1 (Madrid: Taurus, 1967), 120.

506Era común en la época el empleo de Plinio como autoridad en lo referente a cuestiones de zoología y otras ciencias naturales: «Salen estos de noche a buscar de comer, y yendo contra el viento, con grande ligereza sacan por el olor donde lo hay, aunque sea debajo de la tierra, y caminan a hacer presa en ello: y así comparó Isaías los hombres malos y robadores y a los lobos: y los médicos llaman licantrópía o lupina insania, a una melancolía, que suelen tener os hombres, la cual los fuerza a andar de noche, como lobos, por lugares oscuros y tristes, y por los cementerios de donde suelen desenterrar a los muertos». (lib. 8 cap. 22) Cayo Plinio Segundo, *Historia natural*, trad. Jerónimo de Huerta (Madrid: Luis Sánchez, 1624), 396. Para más información sobre las fuentes de los episodios de licantrópía: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 472-73. Se señala la presencia de hombres lobo en *Los nueve libros de la historia* (IV, 105) de Heródoto y en la *Historia de gentibus septentrionalis* (XVII, 45-47) de Olao Magno.

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo y aúlla como lobo y se juntan con otros heridos del mismo mal y andan en manadas por los campos y por los montes [...] pero todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente. (I, 18)

Cervantes emplea en estos casos una técnica similar a la de otros episodios aparentemente mágicos o inverosímiles de su obra. En el caso de la cabeza encantada del *Quijote* (II, 62), primero nos presenta el singular efecto del busto parlante, y posteriormente nos explica cómo funciona el artilugio ingenioso. Deja que nos asombremos con los personajes y después devuelve el relato al cauce de lo verosímil. En estos capítulos del *Persiles*, ocurre algo similar, el autor deja hablar en primer lugar a los personajes que creen haber asistido a un extraño fenómeno de licantropía y, posteriormente, a través de las palabras de Mauricio, ofrece explicaciones autorizadas que racionalizan lo que se ha visto y que, finalmente, niegan el posible fenómeno mágico o increíble: «no hay gente que mude en otra su verdadera naturaleza» (I, 18).

Esta racionalización de lo increíble o lo maravilloso es un rasgo común a otras narraciones bizantinas de la época, en las que los autores tampoco renuncian a incluir este tipo de elementos en sus relatos. En el libro V del *Peregrino* de Lope se nos presenta una noche espectral en la que se desfilan misteriosas visiones y extraños seres. El propio autor se anticipa a las dudas que estos hechos puedan crear en los lectores: «Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones tendrán esta historia mía por fábula⁵⁰⁷». Y, posteriormente, justifica su presencia con la alusión a diferentes autoridades sobre los trasgos: «cuenta Guillermo Totani en su libro *De bello demonum* algunos ejemplos, llamándolos espíritus de la menos noble jerarquía. Casiano escribe que aquellos que habitan en la Noruega» y termina citando también a Michael Psello o Hierónimo Menchi.

A pesar de situar la peregrinación de Pánfilo en tierras conocidas, Lope de Vega no renuncia a introducir en su libro elementos sorprendentes y se apoya en referencias bibliográficas para sustentarlos. En el *Quijote*, Cervantes se burla de este

507Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 605.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

procedimiento, y acude a la ironía, y a la locura del personaje, para hacer compatible la capacidad de ensoñación simbólica del mundo caballeresco con la crítica a su falta de verosimilitud. En el *Persiles* experimenta con otro procedimiento e introduce en la novela la sorpresa y la curiosidad de los relatos de viajes, maravillas y hechos insólitos, sin tener que asumir la veracidad de todos esos relatos. La forma de poner en entredicho estos testimonios es presentarlos como un punto de vista o una voz más dentro de la multiplicidad que desfila a lo largo de la novela. En el caso de las tierras septentrionales, su lejanía ofrece además la posibilidad de dotar al relato del exotismo que en *Las etiópicas* aparecía en las menciones a Egipto o Etiopía.

Cuando los peregrinos llegan a Golandia, en uno de los mesones por los que pasan les sirven para comer unos extraños pájaros, cuyo origen plantea la cuestión de los límites entre reinos naturales o de la generación espontánea. El barnaclas, según el relato del propio mesonero, surge de la madera putrefacta, lo que vendría a apuntar la posibilidad de la creación de vida a partir de materia inerte. En la descripción del *Persiles*, introducida como testimonio particular de un personaje, se darían cita diferentes fuentes y tradiciones previas sobre este singular fenómeno que hunde sus raíces en las *mirabilia* o narraciones de viajeros medievales que presentaban unos confines del mundo conocido habitados por seres extraordinarios⁵⁰⁸.

Híncanse unos palos en la orilla de la mar y entre los escollos donde las aguas llegan, los cuales palos, de allí a poco tiempo, todo aquello que cubre el agua se convierte en dura piedra, y lo que queda fuera del agua

508Sobre las fuentes de esta criatura en el *Persiles*: Isabel Lozano Renieblas, «Sobre el barnaclas del “Persiles”», *Nueva revista de filología hispánica* 42, n.º 1 (1994): 143-50. El pasaje partiría de la tradición medieval de libros de viajeros como el *Libro del conocimiento* o *Libro de las maravillas* de Juan de Mandeville, donde se habla de árboles cuyo fruto son animales. En la *Descripción de Asia y Europa* de Eneas Silvio Piccolomini se habla de árboles cuyos frutos caen al agua, les salen plumas y vuelan. La idea del barnaclas como fruto de la madera putrefacta vendría de la *Historia de Escocia* de Héctor Boecio. En el *Teatro del orbe de la tierra* de Abraham Ortelio se une a esta idea la de la gestación del ser en una especie de conchas. Sobre el debate crítico acerca de las fuentes: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 18. Se discute la pertinencia de considerar un texto de Gerrit de Veer, compañero de Willem Barents, publicado por primera vez en 1598 y traducido e incluido en 1606 por Ramusio en la segunda edición del tercer tomo de sus *Navegaciones y viajes* como fuente de este pasaje cervantino. Esta posible fuente fue señalada ya en 1906 por Larsen, pero al no ser considerada en la edición de Schevill y Bonilla habría caído en el olvido. Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, 30. Carlos Romero, en los apéndices de su edición del texto, señala la dificultad de hallar una fuente única y fiable para la figura del barnaclas y discrepa respecto a la importancia del texto de Gerrit de Veer. Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 719-20.

se pudre y se corrompe, de cuya corrupción se engendra un pequeño pajarillo que, volando a la tierra, se hace grande, y tan sabroso de comer que es uno de los mejores manjares que se usan; y donde hay más abundancia dellos es en las provincias de Ibernia y de Irlanda, el cual pájaro se llama barnaclas. (I, 12)

El mundo del septentrión aparece en el *Persiles* como una *terra incognita* donde los viajeros se enfrentan a peligros extraordinarios. En el caso de las criaturas insólitas, sus descripciones se nos presentan hoy día como imágenes imposibles y fantásticas. Sin embargo, en otros momentos, los sucesos que se describen encajan con nuestro conocimiento geográfico y, a pesar de su impacto visual, no se nos muestran como inverosímiles. Es el caso de la navegación por mares helados, donde los barcos irían chocando a su paso con bloques de hielo: «Apenas hubo dicho esto, cuando sentimos que el navío tocaba por los lados y por la quilla como en movibles peñas» (II, 16). El empleo de la comparación para describir el fenómeno intenta acercar el hecho insólito a las experiencias más cercanas al lector. También se recurre a ella cuando se presenta la impactante imagen del navío atrapado en las aguas heladas: «aquella noche se congelaron las aguas tan duramente y se apretaron de tal modo que, cogiéndonos en medio, dejaron el navío engastado en ellas, como lo suele estar la piedra en el anillo» (II, 16).

En la medida en que el viaje de los peregrinos se acerca a lugares habitados la presencia de monstruos se reduce, pero no desaparecen los hechos extraordinarios. Sin salir de tierras nórdicas, Persiles nos relata sus aventuras en la corte del rey Cratilo, donde la criatura sorprendente que se presenta es un caballo. «La grandeza, la ferocidad y la hermosura del caballo que os he descrito...» (II, 20). Las características del animal son reseñables, pero lo más sorprendente es la acción de la doma que Persiles lleva a cabo. Como en la literatura heroica, tanto clásica como caballeresca, lo increíble son las hazañas realizadas, que no parecen verosímiles a oídos de todos los personajes que escuchan el relato.

Al igual que en el caso de los monstruos, el autor busca subterfugios ante la posible incredulidad del lector. El escepticismo se abre hueco en el relato a través de la opinión de algunos de los que escuchan el relato de Periandro y que no ven tan claro que las acciones que nos dibuja el protagonista estén muy ajustadas a lo

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

posible. «Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n» (II, 20). Tanto el creer como el no creer se particularizan en el punto de vista de un personaje. La pluralidad de voces y pareceres deja en el aire la veracidad de los hechos que, adem1s, se ve cuestionada por el propio narrador, que apunta a la idea del *cr3dito por cortes1a*⁵⁰⁹. El personaje pide credibilidad al auditorio y, en 1ltima instancia, al receptor del texto: «as1 como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, as1 es gloria del bien acreditado el ser cre1do cuando diga mentira» (II, 20). La *captatio benevolentiae* del narrador para Periandro, no deja de ser la que el propio autor nos pide a los lectores⁵¹⁰.

De los monstruos marinos, hombres lobo y otras criaturas raras hemos pasado a la narraci3n de haza1as heroicas y hechos extraordinarias. El cambio de escenario en los libros tercero y cuarto, con el consiguiente acercamiento a un entorno cercano a los lectores, implica nuevos l1mites para lo que se considera veros1mil. Sin embargo, no conlleva la renuncia a la presentaci3n de lo ins3lito. El exotismo de una naturaleza desconocida, se sustituye ahora por el espect1culo de las variadas costumbres humanas. La curiosidad naturalista va dejando cada vez m1s espacio a cuestiones antropol3gicas o sociales, pero la diversidad de los casos puede llegar a plantear los mismos problemas de verosimilitud que los relatos de lugares lejanos.

Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginaci3n, antes de suceder, pudiera hacer que as1 sucedieran, no acertara a trazarlos y, as1, muchos, por la raridad con que acontecen pasan plaza de ap3crifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y, as1, es menester que les ayuden juramentos o, a lo menos, el buen cr3dito de quien los cuenta; aunque digo que mejor ser1a no contarlos, seg1n aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiraci3n
no las digas ni las cuentas,
que no saben todas gentes
c3mo son⁵¹¹. (III, 16)

509Sobre el topos del *cr3dito por cortes1a*: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 362, 415. En el *Persiles* la idea se repite en II, 12 y en III, 6, 12, 16.

510No es Cervantes el 1nico autor 1ureo que incluye reflexiones sobre la veracidad de sus fuentes. En el caso de *El peregrino* de Lope podemos leer: «Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cu1nta m1s raz3n le convendr1 al hist3rico, y si esta opini3n en la poes1a tiene pareceres contrarios, a la historia ninguna le niega que la verdad sea su fundamento, como se ve en el poco cr3dito que ha merecido en el mundo Diodoro S1culo» (libro IV) F3lix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, 475.

En el ambiente septentrional las «cosas de admiración» tienen que ver con el paisaje, la navegación, sus monstruos y las costumbres bárbaras. El mundo meridional limita la presencia de criaturas extrañas, pero no evita mostrar las variopintas costumbres locales como espectáculo antropológico. A través de los ojos de los viajeros nórdicos, los usos de estas tierras se presentan con la misma extrañeza con la que los lectores contemplaban los paisajes helados. En la presentación de los hombres que parece jugar su vida a los dados, la costumbre local se convierte en bárbara⁵¹²: «Parecióles a los peregrinos ser novedad que mirasen tantos y jugasen tan pocos [...] de los que jugaba, el perdidoso perdía la libertad y se hacía prenda del rey para bogar el remo seis meses» (III, 13). Los monstruos que aparecen en tierras conocidas no son ya criaturas extrañas, sino que tienen forma humana. Sin embargo, al igual que ocurría en el norte, el encuentro con estos seres puede conducir a la desgracia, como le sucede al polaco Ortel Banedre⁵¹³, víctima de su esposa casquivana (III, 16).

3.4 Imágenes emblemáticas, sueños y profecías

La aparición de criaturas extrañas viene ligada a la descripción de ambientes lejanos o exóticos donde su presencia podía resultar creíble, pero las imágenes de animales tuvieron también un papel relevante en la literatura emblemática de la época. La difusión de este tipo de libros y estampas, que combinaban elementos gráficos y textuales, generaron una cierta costumbre interpretativa que hacía de las imágenes insólitas algo más que una fuente de sorpresa, ya que las dotaba de un significado profundo que debía ser desentrañado. En la época proliferaron los libros de empresas, de origen caballeresco; los jeroglíficos que alimentaban la curiosidad

511«La estrofa -alterada en el tercer verso- pertenece a los *Proverbios morales* del Marqués de Santillana. [...] desde hacía mucho tiempo, circulaba por así decir “folclorizada”, “proverbializada”» Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 583, n. 3.

512Sobre los *buenas boyas*: Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2016, 480-81. El término es una adaptación al castellano de la expresión italiana *buona voglia*, se trataba de remeros voluntarios con sueldo y ración asignada. En algunos casos el alistamiento era voluntario, pero en muchos otros se trataba de una decisión tomada por necesidades económicas o problemas de juego.

513Un análisis de este episodio puede consultarse en: Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del “Persiles”», *Criticón*, n.º 99 (2007): 125-58.

renacentista por el mundo egipcio y los emblemas que lograron gran difusión en publicaciones como las de Alciato⁵¹⁴ o Ripa⁵¹⁵.

Cadenas⁵¹⁶, flechas o barcos naufragados⁵¹⁷ adquirirían nuevos significados en estas colecciones de imágenes que difundieron todo un imaginario simbólico. Cuando vemos a Clodio y Rosamunda encadenados (I, 14), la imagen recuerda a una estampa emblemática, en la que aparecerían unidos los vicios de la maledicencia y la lujuria representados por ambos personajes. Las flechas de Antonio el joven, nos remiten a las de Eros o Cupido y vendrían a ser una representación física de las escenas de flechazo amoroso figurado que aparecen en la novela: Antonio el bárbaro se enamora de esta manera fulminante de Ricla (I, 6), también lo hace así Isabela Castrucho de Andrea Marulo (III, 19) e incluso el bárbaro Bradamiro queda prendado de Periandro, vestido de mujer, cuando este lanza al mirar «los rayos de sus dos soles a una y otra parte» (I, 3)⁵¹⁸. Las flechas de Antonio se cargan también de sentido simbólico cuando, intentando atacar a Cenotia, acaban matando a Clodio, encarnación de la maledicencia, al herirle precisamente, en la boca y la lengua (II, 8).

La imagen del barco preñado de gente, que naufraga y del que se salvan los personajes a través de un orificio (II, 2) tiene también esa misma cualidad emblemática. En el caso de las embarcaciones, la interpretación alegórica se hace expresa en la celebración de las bodas de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana (II, 10). Aparecen cuatro vistosas barcas que compiten entre ellas representando una serie de virtudes y conceptos. En un primer momento, asistimos a la aparición de las

514Alciato, *Emblemas*. La primera edición del *Emblematum libellus* apareció en Augsburgo en 1531. En 1549 lo tradujo al castellano Bernardino Daza.

515Ripa, *Iconologia*. La primera edición del texto *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* apareció en Roma en 1593.

516La imagen de las cadenas aparece en varias publicaciones de emblemas de la época. Se encuentra en los *Emblemas de Alciato de 1549*, en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias de 1610 o en la *Declaración de los emblemas de Alciato* de Diego López de 1615. Las cadenas suelen aparecer relacionadas con la historia de Prometeo o con la imagen del perro atado que solo ataca al que lo va buscando. Consulta realizada a través de la Biblioteca digital de emblemática hispánica [www.bidiso.es] de la Universidad de La Coruña.

517En Alciato y Diego López la imagen del barco naufragado aparece en relación con la figura de Escila. Las flechas, por su parte, se relacionan con Cupido.

518La metáfora del «flechazo» amoroso se remonta a Heliodoro: Pelorson y Reyre, *El desafío del Persiles*, 64. En las *Etiópicas* las flechas no se refieren tanto a Cupido, como al intercambio fulgurante de miradas. Jean Rousset, que estudia las «escenas de primera vista» otorga al texto de Heliodoro la condición de arquetipo inaugural: Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman* (París: José Corti, 1981).

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

naves, la descripción hace hincapié en los efectos cromáticos, en los adornos y vestidos que portan los navegantes. El número de remos y su uniformidad contribuyen a la condición espectacular de la imagen. El alboroto de las gentes, que une lo auditivo a la presentación visual de las naves, dota de vida a la escena:

Celebróse la fiesta, y luego salieron de entre las barcas del río cuatro despalmadas, vistosas por las diversas colores con que venían pintadas, y los remos, que eran seis de cada banda, ni más ni menos; las banderetas, que venían muchas por los filaretos, ansimismo eran de varios colores; los doce remeros de cada una venían vestidos de blanquísimo y delgado lienzo, de aquel mismo modo que yo vine cuando entré la vez primera en esta isla. Luego conocí que querían las barcas correr el palio [...] de tafetán verde listado de oro, vistoso y grande, pues alcanzaba a besar y aun a pasarse por las aguas. El rumor de la gente y el son de los instrumentos era tan grande que no se dejaba entender lo que mandaba el capitán del mar, que en otra pintada barca venía. (II, 10)

La fiesta naval funciona como una especie de emblema en movimiento. Las naves empiezan a competir entre ellas y según avanzan el autor nos va desvelando qué representa cada una. La primera «llevaba por insignia un vendado Cupido» y sería así la imagen del amor. Otra «traía por insignia el Interés, en figura de un gigante pequeño pero muy ricamente aderezado», la tercera representaba «la Diligencia, en figura de una mujer desnuda, llena de alas por todo el cuerpo» y la última «traía por insignia la Buena Fortuna⁵¹⁹». Finalmente es esta nave, la de la Buena Fortuna, la que gana al Amor, al Interés y la Diligencia (II, 10). Las comparaciones emblemáticas saltan del relato para pasar también a caracterizar la actitud de los que escuchan la historia. Sinforosa escuchaba a Periandro «estando pendiente de sus palabras como con las cadenas que salían de la boca de Hércules⁵²⁰» (II, 12).

519Cull dedica especial atención a la Fortuna y la Ocasión en su reflexión sobre las figuras emblemáticas en los textos de Cervantes. Estudia también el episodio de la carrera naval entre los barcos simbólicos: John T. Cull, «Emblem Motifs in “Persiles y Sigismunda”», *Romance Notes* 32, n.º 3 (1992): 199-208.

520Como señala Carlos Romero en su edición del texto, se trata del *Hércules Ogmios* de los celtas, descrito por Luciano en su opúsculo *Hércules* y considerado el emblema de la elocuencia. La referencia pudo llegarle a Cervantes a través del *Le imagini de gli dei de gli antichi*, de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556) o quizá, más probablemente, a través de los *Emblemas* de Alciato traducidos por Bernardino Dazza (Lyon, 1549). Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 2004, 356. En la iconografía de este emblema, Hércules aparece con numerosas cadenas colgadas de la lengua que sujetan las orejas de sus seguidores.

Varios son los elementos de la novela en los que puede señalarse la presencia de símbolos emblemáticos⁵²¹. Se trata de un recurso que permite introducir nuevas capas de significado y dobles sentidos y, a la vez, presentar imágenes impactantes. Es el caso de la descripción del personaje de Sulpicia, la hija del rey de Bituania que aparece como capitana de la nave cargada de muertos y tomada por un escuadrón de mujeres (II, 14). La guerrera se presenta con un morrión en forma de serpiente y un venablo en las manos. Al igual que ocurría con las obras de arte, la descripción se completa con la impresión que reciben los espectadores. Los soldados que «con admirada atención se pusieron a mirarla», convierten a la joven en una estampa animada que, además, parece consciente del impacto visual que supone su figura: «Bien creo, ¡oh soldados!, que os pone más admiración que miedo este pequeño escuadrón de mujeres».

Este tipo de puestas en escena se incluyen en ambientes festivos, como en el caso de las barcas; en relatos de aventuras insólitas, como es el encuentro con Sulpicia; o también en forma de sueños, como ocurre cuando Periandro nos describe sus visiones del carro de la Sensualidad, las doncellas Continencia, Pudicia y la Castidad encarnada en Auristela (II, 15)⁵²². La puesta en escena es tan rica y simbólica que parece difícil de creer. Periandro, sin embargo, no se priva del gusto de relatarla como si fuese verdadera, para desvelarnos, solo al final de su descripción, la verdadera entidad de la imagen: «rompí el sueño y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos».

521 Arellano, «Elementos emblemáticos en “La Galatea” y el “Persiles”». Entre otros elementos, se señalan como portadoras de un sentido emblemático las dos perlas que porta Auristela, símbolos de la virtud y la pureza; o el caballo de Cratilo al que doma Periandro, que sería imagen del dominio sobre las pasiones. Sobre el episodio de la carrera entre barcas, señala otros ejemplos de este tipo de este tipo de naumaquias. En *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina aparece un festejo fluvial en el Tajo donde se describen con detalle una serie de barcas con elementos simbólicos. También aparecen elementos simbólicos en la descripción de la galera real de don Juan de Austria de Juan de Mal Lara. En el teatro, se describe la nave de *El caballero del sol*, comedia de Vélez de Guevara.

522 Clark Colahan, «Sulpicia y la sensualidad: un caso de pentimento petrarquista en Persiles y Sigismunda», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri (Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC, Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 281-90. El autor relaciona este episodio y la figura del Sulpicia (II, 14, 15) con *Los triunfos* de Petrarca.

La iconografía presente en el sueño combina varios elementos que, como señala Lupi⁵²³ podrían tener un origen petrarquista: el *locus amoenus*, el carro triunfal y el triunfo de una virtud sobre un vicio. Para los dos primeros, además, se señala la posible influencia de la *Hypnerotomachia Poliphili*⁵²⁴ (Venecia, 1499) de Francesco Colonna. En esta obra se presenta el camino de pruebas y adquisición de conocimientos que emprende Poliphilo en busca de su amada Polia a través de un paisaje simbólico plagado de ruinas con aire emblemático. La inclusión de este tipo de elementos en el *Persiles* da muestra del interés cervantino por las alegorías renacentistas, pero a la vez, su ironía entre líneas deja ver los reparos que este tipo de imágenes podían suscitar entre los lectores más apegados a una estética de lo verosímil.

-De tal manera -respondió Auristela- ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

-Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades. [...]

-El gusto de lo que soñé -respondió Periandro- me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada. (II, 15)

Las palabras de Periandro parecen buscar la comprensión del lector que haya podido sentirse fatigado ante tanta alegoría o que haya considerado inverosímil toda esta puesta en escena. Las de Auristela y Mauricio, sin embargo, inciden en las relaciones entre ficción y realidad, entre lo que se vive y lo que se sueña. Es el recurso a este último mundo el que ha permitido al personaje introducir su visión alegórica en el relato. El mundo de los emblemas había puesto en pie un imaginario simbólico en el que los elementos sorprendentes tenían un sentido oculto. La costumbre de interpretar lo visual, de leer en las imágenes, se desarrolló como hábito cultural pero, a la vez, conectaba con la práctica, más cercana al mundo de la magia y la adivinación, de la lectura e interpretación de los sueños. En el *Persiles* aparecen casos de lo que podríamos denominar como écfrasis onírica. Se presenta sueños,

523Lupi, «El “ut pictura poesis” cervantino».

524Colonna, *Sueño de Polifilo*.

como este del protagonista, que podrían ser objeto de una interpretación simbólica o incluso psicoanalítica⁵²⁵.

La tradición literaria del relato onírico es antigua. En el caso del *Persiles* podemos pensar en la influencia lucianesca de los *Diálogos* o en la sátira menipea, que Erasmo retoma para tratar un tema tan presente en Cervantes como es la diferencia entre lo real y lo aparente, entre la verdad y el engaño. Ya en Homero y Virgilio aparece el tema onírico y los sueños se presentan como un mundo híbrido donde se mezclan ambas esferas, la de lo verdadero y lo falso. La doble condición de los sueños, como visiones reales cuyos límites pueden exceder los de la propia realidad, hacían de ellos un material especialmente útil a la hora de racionalizar visiones.

Dotar a una narración de la condición onírica era un recurso útil para convertir en evanescente lo que se contaba y justificar, como pura ensoñación, la presencia de elementos que pudieran violentar las condiciones de verosimilitud del relato. Pero además, el relato de los sueños podía servir como premonición o agüero, una función que tuvo especial relevancia en el ambiente político hispano de finales del siglo XVI, donde la presencia de profetas y visionarios se hace especialmente intensa. La importancia de los sueños y visiones en aquel momento tenía relación con una cierta idea cíclica y providencialista del tiempo y la historia. El debate sobre la credibilidad de este tipo de elementos formaba parte de la actualidad social y política de la época.

La idea recurrente de la pérdida y la restauración de España, que se remontaba a la figura del rey don Rodrigo, abría la puerta a un sinfín de especulaciones y augurios cada vez que se alcanzaba un momento de reconstitución de la monarquía. Tras la incorporación en 1580 de Portugal a la corona hispánica de Felipe II, el mito cobra vigor de nuevo y no son raras las profecías, visiones o sueños que anuncian una nueva etapa de pérdida y destrucción. Se produce el llamado «cenit

⁵²⁵Valentín Corcés Pando, «Astrología y sueño en el “Persiles”», en *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, ed. Alicia Villar Lecumberri (Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004), 291-314.

visionario de 1588⁵²⁶» y proliferan los profetas o predicadores⁵²⁷ que vaticinan diferentes catástrofes. A raíz de la alarma creada ante esta «auténtica psicosis de sueños», que afectó por igual a los diferentes grupos sociales, «algunos grupos comenzaron a prepararse para tal acontecimiento acondicionando cuevas (a lo largo del Tajo o en Asturias según los gustos), enterrando tesoros e imágenes⁵²⁸». La creencia en este tipo de vaticinios no era un fenómeno ligado a supersticiones populares, sino que se extendía a todas las capas sociales. Se sabe que Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial, acondicionó una cueva como para los futuros salvadores de la patria. En ella, como en los refugios que aparecen en el *Persiles*, se guardaban imágenes religiosas.

Estas actividades eremíticas, ligadas a vaticinios, sueños o profecías, dibujan un ambiente en el que ya no parecen tan extraños algunos lances del *Persiles*. La figura de Soldino podría inscribirse en ese mundo de agüeros y prevenciones en forma de vida retirada. Las profecías eran un asunto de actualidad en la época, por lo que no es raro que Cervantes elija la forma de uno de estos presagios para dejar constancia de uno de los sucesos históricos que se mencionan en la novela, el de la expulsión de los moriscos de 1609. La crítica, especialmente con intención de datar las fechas de composición del texto, ha debatido si la profecía que aparece sobre este hecho es tal, o se trata de una recreación *a posteriori*. Los detalles que aparecen en el texto invitan a pensar que el relato se basa en el suceso real, pero también es cierto que el tema se venía debatiendo desde tiempo atrás.

526La expresión es de Juan Blázquez: María Zambrano, Edison Simons, y Juan Blázquez, *Sueños y procesos de Lucrecia de León* (Madrid: Tecnos, 1987).

527«En Lisboa tuvieron gran predicamento las visiones, éxtasis y arrebatos de la priora de la Anunciada, en Toledo los milagros de Juan de Dios, en Madrid los sueños proféticos de Lucrecia de León, del doctor Miguel de Piedrola o del alcalde de corte Trijueque». Rivero Rodríguez, *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, 24.

528«Fray Lucas de Allende creó una “Congregación de la Nueva Restauración”, a la que perteneció entre otros el famoso arquitecto Juan de Herrera, artífice de El Escorial, que adquirió la cueva de Sopena en las cercanías de Toledo. En dicha gruta, el arquitecto del rey acondicionó el refugio donde se ocultarían los futuros salvadores de la nación, lo proveyó de un buen número de imágenes y almacenó en sus estancias grandes cantidades de trigo y garbanzos. Esta cueva disponía de capilla, habitaciones acondicionadas para vivienda y almacenes. Disponía, asimismo, de las condiciones para hacer de ella el punto de partida de la segunda Reconquista, desde donde se efectuaría la postrera restauración de España y la apertura de la Edad de Oro que disfrutaría la humanidad con la segunda venida de Cristo». Rivero Rodríguez, 25.

Especialmente a partir de 1580, cuando según las profecías catastrofistas iba a reabrirse un nuevo ciclo de perdición para España, se reviva el debate sobre la expulsión de la minoría morisca. La polémica se nutre de visiones y vaticinios, que señalan a este grupo social como la encarnación colectiva de un nuevo conde don Julián. A los relatos proféticos se une la apelación a testimonios históricos que, además, pueden llegar a ser verdaderos o falsos. En el relato de la actualidad política que rodea a Cervantes en los años finales de su vida, lo real se mezcla con lo que se profetiza y la historia se reconstruye e interpreta, según el punto de vista, recurriendo en algunos casos a auténticas falsificaciones.

El caso más destacado de este último fenómeno sería el de los plomos del Sacromonte⁵²⁹, cuyos principales hallazgos comienzan a ver la luz a partir de 1595. «Este despliegue de textos históricos fingidos, cajas de plomo desenterradas, historiadores moriscos... tiene un enorme sabor cervantino⁵³⁰». Al final de la primera parte del *Quijote* se alude al hallazgo de un médico que «tenía en su poder una antigua caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos» (I, 52). Gracias a estos testimonios, que documentaban las hazañas del hidalgo, su escudero, Rocinante y Dulcinea, se pudo conocer el avance de la historia de don Quijote.

En el caso de la expulsión de los moriscos, los detalles que aporta el texto del *Persiles* hacen pensar que se trata de un relato realizado tras el suceso. Sin embargo, su presentación como visión o profecía remite al ambiente de augurios y vaticinios sobre el tema que se dio en años anteriores. Lo que sí parece ligado al ambiente de los últimos años de vida de Cervantes es la defensa de la decisión tomada por Felipe III, que enlaza con los textos políticos publicados a partir de 1612. En ese momento, cuando la despoblación en la zona de Levante y otras consecuencias económicas

529Se trata de una de las más famosas falsificaciones históricas. Una serie de reliquias y planchas de plomo con dibujos, textos en latín e inscripciones en árabe aparecieron en Granada como testimonios de una primitiva visión sincrética de lo cristiano con el mundo árabe. Se piensa que sus autores eran moriscos de buena posición social que buscaban crear lazos de unión entre los mundos cristiano e islámico. Más información: Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)* (Barcelona: Seix Barral, 1992).

530Rivero Rodríguez, *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, 28-32.

negativas de la expulsión de los moriscos empezaron a sentirse, vieron la luz numerosas publicaciones que, con un afán justificativo y publicitario, exponían las bondades de la medida⁵³¹. El discurso que aparece en el *Persiles* sobre el tema parece recoger los ecos de las razones que daban este tipo de libros. Por el contrario, la visión sobre este mismo asunto que aparece en el *Quijote*, cuando el caballero se cruza con el morisco Ricote, parece bastante más ambigua: «la Ricota⁵³² mi hija y Francisca Ricota mi mujer son católicas cristianas, y aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro» (II, 54).

Los sueños y profecías, como la que se presenta en el *Persiles* en relación con los moriscos (III, 11), se empleaban ya en las novelas griegas y eran formas de introducir prolepsis internas. En el caso de la épica, donde también aparecían estos vaticinios oníricos, en ocasiones hacían referencia a eventos históricos posteriores a la acción del texto, pero conocidos por los lectores. Es el caso de las profecías de la Sibila que vaticina que Eneas fundará toda una civilización en el texto de Virgilio. En el *Persiles*, este recurso aparece en el capítulo de los moriscos o en los vaticinios de Soldino, que predice las batallas de Lepanto o Alcazarquivir (III, 18). Ya Ercilla en *La Araucana* (Madrid, 1578) había puesto en boca de un mago una evocación premonitoria de la batalla de Lepanto.

La descripción de sueños, por su carácter premonitorio, permite adelantar elementos de la trama que, al verse confirmados con posterioridad, aportan cohesión al texto. Cuando se trata de hechos históricos, como la expulsión de los moriscos, el

531 Los siguientes títulos dan muestra del auge que tuvieron en un corto espacio de tiempo este tipo de publicaciones: *Justa expulsión de los moriscos de España, con la instrucción, apostasía y trayción dellos: y respuesta a las dudas que se ofrecieron acerca desta manteria* de Damián Fonseca (Roma, 1612), *Expulsión justificada de los moriscos de España* de Pedro Aznar Cardona (Huesca, 1612), *Liga deshecha por la expulsión de los moriscos* de Juan Méndez de Vasconcelos (Madrid, 1612), *Engaños y desengaños del tiempo con un discurso de la expulsión de los moriscos* de fray Blas Verdú (Barcelona, 1612), *Memorable expulsión y justísimo destierro de los moriscos de España* de fray Marcos de Guadalajara (Pamplona, 1613), *Relación de la rebelión y expulsión de los moriscos del reino de Valencia* de Antonio del Corral y Rojas. Rivero Rodríguez, 202.

532 Aunque estos moriscos cervantinos aparecen en La Mancha; el nombre de la familia Ricote, además de a su condición económica, recuerda también al del murciano valle de Ricote. En ese lugar habitaban moriscos totalmente cristianizados, por lo que fue objeto de polémica a la hora de poner en marcha el decreto de expulsión que afectaba a la vega del Segura, que no empezó a ejecutarse hasta 1611. El marqués de los Vélez y el clero murciano abogaron por esta población, aunque finalmente prevaleció el impulso rigorista y en octubre de 1613 fueron embarcados en Cartagena. Rivero Rodríguez, 199.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

relato queda anclado a la realidad, a la actualidad de los lectores. Pero las prolepsis también pueden darse dentro del tiempo particular que afecta a los personajes. Cuando Antonio el bárbaro relata su historia a los protagonistas, incluye sus visiones oníricas: «allá en el sueño, me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas, pero todas en el agua, y en algunas dellas me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras» (I, 5). Los sueños, como la imaginación, son fuentes de visiones. Las premoniciones de Antonio muestran, de manera condensada, los peligros que acechan a los personajes en tierras nórdicas: los naufragios y la presencia de animales y seres peligrosos.

Los sueños, por su carácter adivinatorio, son una forma de escrutar el futuro que complementa otras prácticas y conocimientos afines. Es el caso del sueño premonitorio de Mauricio⁵³³, que acude en su ayuda cuando sus conocimientos astrológicos no son suficientes para concretar el peligro que les acecha en el barco. El mundo onírico, a través de la interpretación de las imágenes que presenta, funciona como un método para alcanzar de manera intuitiva los conocimientos que las ciencias permiten ir descifrando a través de procedimientos analíticos. Lo que no le confiesan los astros a Mauricio, el sueño se lo desvela a través de imágenes.

Puso los ojos en el cielo Mauricio, y de nuevo tornó a mirar en su imaginación las señales de la figura que había levantado, y de nuevo confirmó el peligro que les amenazaba, pero nunca supo atinar de qué parte les vendría. Con esta confusión y sobresalto se quedó dormido encima de la cubierta de la nave y, de allí a poco, despertó despavorido, diciendo a grandes voces:
-¡Traición, traición, traición! ¡Despierta, príncipe Arnaldo, que los tuyos nos matan! (I, 18)

La interpretación onírica, que hoy ligamos al psicoanálisis, gozaba de consideración en el Siglo de Oro por sus raíces clásicas. El Renacimiento vuelve sus ojos también a estos elementos de la Antigüedad relacionados con lo pitagórico, lo hermético o lo iniciático. El interés por los sueños aparecía en la novela griega y llevaba a la ficción un tema que, en textos como los de Artemidoro, se abordaba de manera sistemática. En el *Persiles*, al retomar el modelo clásico, se incorporan también estos elementos y, de manera paralela, se hacen aparecer en el texto

533Este episodio se analiza con detalle en: Corcés Pando, «Astrología y sueño en el “Persiles”».

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

cuestiones que eran objeto de atención en la época⁵³⁴, que despertaban la curiosidad entre el público y que, además, suscitaban polémica y atención por parte de las autoridades religiosas.

El mundo de los sueños y las adivinaciones se relaciona también con el fenómeno de la hechicería, que aparece en varias ocasiones en el *Persiles* y que es fuente de algunas de las imágenes más impactantes del texto. El fantástico vuelo de Rutilio (I, 8) recoge algunos de los tópicos sobre este tipo de mujeres, como su condición voladora⁵³⁵. Este aspecto, que podría resultar más inverosímil, se sitúa en el ambiente nórdico, pero las magas no dejan de aparecer en el viaje por el sur de Europa. Como la morisca de *El licenciado Vidriera*, la judía Julia es responsable de la enfermedad de los protagonistas. Las raíces clásicas de estas figuras estarían en personajes como los de Circe y Medea, pero la aparición de magas en el *Persiles* une la sugerencia antigua con asuntos de actualidad en la época, no es casual la condición hebrea de Julia o la pertenencia de Cenotia a la «estirpe agarena⁵³⁶». Esta mujer, que ha huido de Granada por miedo a la Inquisición, «hereda esta ciencia, que no nos enseña a ser hechiceras, como algunos nos llaman, sino a ser encantadoras y magas⁵³⁷» (II, 8).

534 Figuras como la de Gerolamo Cardano (1501-1576) son muestra de la relación que podía tener en la época la práctica científica con la interpretación onírica. Los estudios matemáticos, sobre el azar o la astrología no estaban separados con un criterio claro. Cardano, además de un importante estudioso del álgebra, fue autor del *Libro de los sueños*, una obra que vendría a rematar la tradición de interpretación onírica de origen antiguo que parte de los textos de Artemidoro (s. II d.C.). Cardano aparece citado en las obras de Freud. Ediciones modernas de los textos: Girolamo Cardano, *El libro de los sueños: interpretación sinésiana de todos los géneros de sueños* (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999). Artemidoro de Daldís, *La interpretación de los sueños*, ed. E. Ruiz García (Madrid: Gredos, 1989).

535 «El mito de las mujeres voladoras se difunde sobre todo a partir del siglo X y encarna el sueño femenino de evasión. Para las mujeres esos sueños parecerán reales. La consecuencia será, en el siglo XIV, la obsesión por las brujas. En los siglos XII-XIII las creencias campesinas inspiraban sonrisa o piedad, y en el siglo XIV esa clemencia se habrá extinguido y solo quedará la obsesión por la invocación de los demonios. Se pasará primero de la antigua maga a la campesina crédula y, de ahí, a la bruja». Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* (Valencia: Universidad de Valencia, 2010), 75-76.

536 J. Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* XII, n.º 2 (1992): 33-62.

537 Cervantes señala a través de las palabras de Cenotia, la diferencia entre magia y hechicería: «Las que son hechiceras nunca hacen cosa que para alguna cosa sea de provecho: ejercitan sus burlerías con cosas al parecer de burlas, como son habas mordidas, agujas sin puntas [...] Pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y encantadoras, somos gente de mayor cuantía: tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos de la virtud de las yerbas...». Según la maga agarena, una cosa es la hechicería, de poca efectividad y más cercana a la burla y

¿Qué confianza real tenía Cervantes en este tipo de prácticas y procedimientos mágicos o adivinatorios? La ambigüedad de los textos, como en tantos otros asuntos, da pie a distintas interpretaciones, algunas incluso opuestas. Pero lo que sí parece mas claro es que, como autor literario, era plenamente consciente del poder de atracción que este tipo de fenómenos, fueran reales o imaginados, podían tener para los lectores. Américo Castro⁵³⁸ ya señaló la importancia de lo maravilloso, y su capacidad de generar sorpresa, como parte fundamental del proyecto literario del *Persiles*.



*Sale Persiles huyendo de
casa de Hipólita, y le prenden
dos Soldados Fudescas de la
Guardia del Papa. pag. 2.*

Ilustración 3: Periandro saliendo de la casa de Hipólita [Rossi, Rodríguez y Alcántara ca. 1802]

el engaño y otra la verdadera magia, ligada al conocimiento de la naturaleza y los astros. Sin embargo, ni siquiera en este último caso, los artificios y saberes arcanos alcanzarían a comprometer la libertad humana: «Puesto que en mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcance» (II, 8)

538«Lo único que al autor le preocupa es obtener efectos que suspendan el ánimo, dando previamente al lector una base cualquiera para que surja en su fantasía la impresión de maravilla». Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 98.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La éfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

IV CONCLUSIONES:

1. *El Persiles*: un tejido de écfrasis y referencias visuales

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida. (*Quijote* I, 47)

Tanto soñadas como vistas, las imágenes impactantes pueblan el *Persiles* y poco a poco van tejiendo una red de motivos que se repiten a lo largo de la obra. El caso de la écfrasis referida a obras de arte no es una excepción, y elementos como el del retrato, ligado a la reflexión platónica sobre originales y copias o la visión neoplatónica del amor, reaparecen una y otra vez a lo largo del texto. Se va creando así un efecto espejo que parece multiplicar a los personajes y desdoblarlos en diferentes simetrías. En otros casos, como ocurre con las imágenes de la Piedad, lo que encontramos es la repetición de un motivo visual encarnado en distintos personajes. Y también son frecuentes, en la caracterización de los espacios y arquitecturas, la reaparición de elementos como cuevas o ermitas que parecen cargarse de significados y valor simbólico en cada nueva mención.

A lo largo del texto se va generando, mediante estas écfrasis, un tejido de relaciones y correspondencias, de apariencia simbólica, cuya interpretación no es unívoca. Las écfrasis parecen funcionar como un mecanismo generador de alusiones que, sin embargo, no son fáciles de desentrañar, lo que explica la divergencia de interpretaciones críticas y lecturas alegóricas de las que la obra ha sido objeto a lo largo de los años. Más que a una posible pérdida de referentes provocada por el paso del tiempo, el *Persiles* parece responder a la típica ambigüedad cervantina. El autor ensaya en la obra la manera de narrar a través de imágenes, y al hacerlo, adopta el mismo punto de vista estético que cuando narra a través de la palabra, dando prioridad al perspectivismo y la dualidad de interpretaciones frente a las lecturas unívocas.

El Persiles: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles* es una muestra de la búsqueda cervantina de variedad y unidad. La variedad estaría, en el caso de los elementos visuales, en la multiplicidad de imágenes que se describen, objetos curiosos o visiones sorprendentes, que pretenden captar la atención y suspender el ánimo del lector. La unidad vendría dada por la red de referencias que se establece entre ellos mediante la repetición de los motivos visuales. La contraposición entre lo natural y lo construido en cuevas y ermitas, por ejemplo, o entre el verdadero amor a la persona y la afición a su retrato, reaparecen en sucesivas ocasiones en el texto y contribuyen a crear una red de isotopías visuales que aportan unidad estructural a la obra.

Con las écfrasis del *Persiles* sucede lo que ocurre más frecuentemente con las imágenes poéticas propias de obras líricas. En esos casos la red de sugerencias y las isotopías creadas son una parte fundamental de la estructura del texto sin que, por otra parte, sea siempre necesario establecer una lectura interpretativa o una clave alegórica que les otorgue un significado unívoco en el texto. A través de las écfrasis del *Persiles*, Cervantes narra sin decir, lo que no implica que las imágenes oculten un significado secreto que deba ser descifrado, sino que el autor decide mostrar en vez de contar. Invita al lector a un paseo visual en el que el placer se halla en la variedad y la sorpresa, en las paradojas visuales, las correspondencias y referencias entre las distintas imágenes.

La unidad estructural que aporta la red de écfrasis y elementos visuales se superpone a la que presentan las distintas acciones de la obra, anudadas a la manera de Heliodoro en los primeros libros y desarrolladas a lo largo del camino de peregrinación en la segunda mitad. De hecho, parece en ocasiones más consistente que esta. La aparición de motivos como el del retrato es constante en los cuatro libros, mientras que hasta los propios personajes parecen cansarse ante la selva de historias insertas en el relato. Sus reflexiones en voz alta sobre la longitud y complejidad de estos relatos ponen de manifiesto que el propio autor era consciente del reto que suponía la lectura de la obra. La cohesión textual que aporta la red de referencias visuales, écfrasis e imágenes que se repiten gana fuerza con las relecturas, lo que no deja de resultar problemático en una obra con la extensión del *Persiles*.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

A lo largo de su producción narrativa, Cervantes ensaya diferentes fórmulas novelísticas, en el caso del *Persiles* parece poner a prueba la capacidad del género para convertirse en marco de múltiples aventuras y sugerencias visuales. Como si se tratara de un retablo, se busca una estructura global capaz de contener en sí múltiples episodios particulares que, a su vez, remiten unos a otros. En cada uno de ellos se busca la sorpresa, el asombro o la emoción del espectador, a la vez que se manejan una serie de motivos visuales o écfrasis que se repiten y relacionan las historias.

La presencia de este tejido de sugerencias visuales hace que la obra adquiera una apariencia simbólica que invita a la búsqueda de un sentido alegórico global del texto. La dificultad que la crítica ha hallado a la hora de plantearlo de manera unívoca lleva a pensar si la propuesta cervantina apunta en esa dirección, en la búsqueda de un sentido serio, alegórico o trascendente del texto o si, más bien, como parece indicar el estudio de las écfrasis en el *Persiles*, nos invita a la búsqueda del placer lector al adentrarnos en un universo de variadas historias y estímulos visuales que se relacionan entre ellos.

2. A golpe de vista: simultaneidad e impacto de las imágenes artísticas

Con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren. (*Quijote I*, 47)

La estética de retablo, de múltiples historias independientes pero relacionadas entre sí, se muestra de manera visible en la descripción del *lienzo peregrino*. No es casual que, cuando los personajes deciden recopilar su historia, no optan por un cronista, sino por un artificio artístico que, a golpe de vista, es capaz de mostrar todas las peripecias vividas. Cervantes parece querer recurrir a la simultaneidad de la percepción visual para poner en orden el complicado hilo narrativo con el que ha ido construyendo su relato. Si algo diferencia la escritura de la pintura es la estructura del proceso de recepción, frente a la linealidad de la lectura, la vista permite la recepción

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

de la obra de un solo golpe de vista que, posteriormente, va deteniéndose en los detalles y puede saltar de unos a otros sin un orden predeterminado. En forma gráfica y resumida, las aventuras nórdicas acompañarán a los protagonistas en su periplo por los países meridionales, convertidas en su equipaje en forma de *lienzo peregrino*, tanto en sentido metafórico como literal, llevarán a cuestras las peripecias septentrionales.

La linealidad de la escritura, especialmente en una obra extensa, hace que el lector deje atrás los paisajes helados. La simultaneidad de lo visual, sin embargo, permite tener las dos mitades delante, como ocurre en *El entierro del conde de Orgaz*. El *Persiles* plantea una dualidad similar a la contraposición manierista entre los dos mundos que aparecen en el cuadro, uno frío y misterioso, con figuras que parecen alejarse de lo verosímil, y otro más cálido y terrenal, donde es posible encontrar rostros conocidos entre los personajes. El *lienzo peregrino* del *Persiles*, seguramente mostraría una dualidad semejante, de hecho, su presencia en los dos últimos libros vendría a suponer una ventana abierta hacia esas localizaciones heladas.

En las artes plásticas de la época, especialmente en la pintura, se presta una especial atención a la expresión de la emotividad, a la gestualidad de los personajes a través de la cual nos comunican sus estados de ánimo. La búsqueda del patetismo y del impacto visual es también común en las tallas y esculturas. En el *Persiles*, Cervantes introduce estos recursos a través de las écfrasis y los procedimientos visuales encaminados a suspender el ánimo del lector. No es la psicología de los personajes, como ocurre en el *Quijote*, el elemento a través del cual se busca la conexión emocional con el lector, sino que son las imágenes o los gestos, los que pretenden impactar en el público.

En el *Persiles* se busca de manera recurrente la admiración del lector y, como ocurría en el arte retórico de la memoria o en las novelas griegas, se ponen ante sus ojos imágenes impactantes. En los capítulos nórdicos la novedad de lo descrito es un importante recurso para generar la sorpresa. En los capítulos meridionales, donde los escenarios descritos podían resultar más familiares para el supuesto lector, la

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

atención se centra en el impacto emocional que estas localizaciones tienen en los admirados ojos nórdicos de los personajes. Cervantes sabe que la emoción es contagiosa y donde los estímulos visuales podían no ser tan llamativos, se inventa una mirada capaz de contemplarlos con sorpresa.

La pluralidad de voces y la complejidad del mecanismo de narración en el *Quijote* se convierte en el *Persiles* en una pluralidad de miradas. No solo se construye la écfrasis, sino también la actitud del personaje que la contempla. En ocasiones, más que ver el objeto descrito, vemos a quien lo mira, se produce un efecto de lo que podríamos llamar metavisión. Miramos las obras de arte, los paisajes o las ciudades a través de unos ojos ajenos. De esta manera, el lector se contagia de la emoción de los personajes y, a la vez, se protege la verosimilitud del relato, especialmente cuando quien describe la visión es uno de los personajes. A fin de cuentas, lo que nos ofrece es su percepción particular que quizá haya resultado engañosa o desenfocada.

Si para los lectores puede resultar maravilloso el espectáculo nórdico, para los personajes lo que resulta sorprendente es el entorno meridional. El espectáculo de iglesias, monasterios y ciudades se despliega así amplificando su impacto visual. Las écfrasis de estos elementos no son tan detalladas, no se convierten en excursos explicativos que pretenden atestiguar su verosimilitud, como ocurre en algunos pasajes nórdicos, sino que se centran en la respuesta emocional de los personajes. En ocasiones, la descripción queda resumida a una mención y algunas pinceladas, desviando la atención hacia la impresión que causa en el grupo de peregrinos. De esta manera, Cervantes nos hace ver lo cercano con una mirada no habituada a ello y parece mostrarnos así que, visto con la atención y la capacidad de sorpresa suficiente, el mundo que nos rodea puede llegar a ser también un espectáculo plagado de señales, correspondencias y simetrías.

Las écfrasis del *Persiles* forman parte importante de los recursos que se manejan para atrapar la atención del lector, convertido casi en espectador. Las imágenes son el medio de expresión y producción de las emociones en el texto. El sentimiento no se manifiesta a través de lo psicológico, sino que se visualiza, se hace

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

externo. Por eso nos encontramos con imágenes que representan estados mentales de los personajes. Lo que sueñan o se imaginan es lo que nos desvela cuál es su estado de ánimo. Las imágenes mentales son tan poderosas que pueden llegar a afectar al que las contempla.

La profusión descriptiva del *Persiles* y su condición de libro de peregrinos y, por lo tanto, viajero, podría llevarnos a pensar que la mirada cervantina se complace en lo real, especialmente en los capítulos ligados al mundo meridional, que se han puesto en relación con el mundo quijotesco de ventas y caminos. Sin embargo, las écfrasis que aparecen en el texto responden más a visiones imaginadas que a elementos realmente contemplados. A pesar de estar en la Italia del principios del XVII, no se describen obras de arte realmente existentes. El retrato de Auristela o el lienzo peregrino son ideas cervantinas. Cuando el recorrido lleva a los personajes ante escenarios reconocibles, la descripción se resume en algunas impresiones y no entra a presentar con detalla la realidad visual que rodea a los personajes, como ocurre al abordar la descripción de los templos romanos. Lo visual en el *Persiles* está lejos de lo fotográfico, no importa tanto el retrato de una supuesta realidad contemplada, sino la creación de un mundo de imágenes sugerentes capaces de atrapar la atención lectora.

3. Écfrasis de lo ideal, pero dentro de lo verosímil

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante. (*Quijote* I, 47)

La abundancia de pasajes descriptivos ha sido asociada, especialmente a partir del siglo XIX, con la estética realista. En el *Persiles*, sin embargo, la écfrasis no tiende tanto a la reproducción de lo que se ve, como al retrato de lo que se imagina, a la construcción verbal de imágenes ideales. El límite de estas imágenes estaría en la verosimilitud, predicada en las retóricas de raíz aristotélica, de las que se declara seguidor Cervantes. La escritura, y con ella las imágenes que se describen, se mueven entre la intención de conmover y sorprender al lector y la necesidad de

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

mantener un cierto decoro poético, una contención capaz de mantener activo el pacto ficcional con un lector culto reacio a lo que Cervantes llama *disparate*.

En el *Persiles*, Cervantes explora los límites de lo verosímil y busca ensanchar sus márgenes, consciente del valor poético de las imágenes inesperadas, de lo impactante. Encuentra para ello un buen modelo en las novelas griegas. El recurso de la localización lejana, de la ubicación en tierras ignotas de buena parte del relato, sirve a este fin. En un mundo desconocido podían encontrarse imágenes increíbles. En otras ocasiones, como ocurre en el caso de la alfombra voladora y de la mujer lobo que ve Rutilio, Cervantes se vale del testimonio del personaje. Entre la imagen impactante y el narrador está la percepción de Rutilio, que cuenta lo que vio. Si el lector encuentra inverosímil lo que se presenta ante sus ojos, puede poner en duda la exactitud del relato del personaje.

El testimonio interpuesto sirve para hacer verosímil lo que podría parecer fantástico. En estos casos la écfrasis no se refiere a una realidad, sino a una visión. El referente de la descripción está, fundamentalmente, en la mente del personaje que la presenta. Este nos asegura que cuenta lo que ha visto con sus propios ojos pero, al tratarse de una imagen mental, podría tratarse de una imaginación, un sueño o una deformación en la percepción de lo realmente sucedido. Como en tantas ocasiones, el autor no se compromete al decirnos cómo son las cosas, sino que prefiere mostrarnos lo que parecen, ¿yelmo de Mambrino o bacía de barbero? En el *Persiles*, cuando las descripciones presentan imágenes especialmente inverosímiles, el narrador da un paso atrás y no nos cuenta lo que le parecen a él, sino la impresión que de ellas tiene alguno de los personajes.

Cervantes deja en manos del lector la capacidad de cuestionar los relatos y las imágenes que así se le presentan sin poner en entredicho la verosimilitud del narrador. No solo deja en nuestra mano la posibilidad de juzgar al mensajero, sino que él mismo lo hace cuando algunos de los personajes que escuchan a Periandro cuestionan el relato intercalado. Anticipándose a la posible reacción de los lectores, que podrían dudar de la ficción o criticarla, el juego metaliterario convierte a Cervantes en crítico de sí mismo. Esta crítica, o mejor dicho autocrítica literaria, se

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

sitúa, a su vez, en boca de otros personajes. El autor se desdobra en ellos para realizar, de manera simultánea, la labor de escritura y valoración de lo narrado. El trabajo del autor se hace visible de manera análoga a lo que ocurre con la actividad pictórica en *Las meninas* de Velázquez.

En el caso de la écfrasis y los procedimientos visuales, este juego de cajas chinas permite ampliar los márgenes de lo verosímil al ir creando marcos ficcionales. Las visiones o imágenes aparentemente más increíbles quedan insertas en el tejido de los testimonios de los personajes, de manera que el lector pueda deleitarse con su contemplación sin que los principios retóricos que guían a Cervantes se vean comprometidos. Las écfrasis del *Persiles* se mueven en el espacio en tensión que se genera entre los condicionantes retóricos y la pretensión de sorprender, conmover e invitar al lector a complacerse en un mundo repleto de referencias visuales.

A la hora de responder a este doble condicionamiento, la búsqueda simultánea de la verosimilitud y de la suspensión del ánimo del lector, Cervantes recurre a una estrategia ya presente en el *Quijote*, la de desdibujar los límites entre lo ficticio y lo real. En el caso del hidalgo esta frontera borrosa se aplica a la propia identidad de los personajes: ¿son quienes piensan ser? ¿son quienes otros les dicen que son? ¿son quienes quieren ser? La dimensión filosófica de estas cuestiones, y su actualidad, contribuyen a explicar la vigencia del texto a lo largo del tiempo.

En el caso del *Persiles*, el límite borroso entre lo real y lo fingido se aplica, en numerosas ocasiones, a lo que se ve y se describe. Junto a la écfrasis de lo real, o de lo que al menos lo parece, encontramos la écfrasis de lo fingido que, sin embargo, parece tener también algo de verdadero. Se describen cuadros, ermitas o monasterios, pero también sueños, disfraces o representaciones de teatro. Cervantes consigue así introducir en un texto, presentado como verosímil, elementos que hoy relacionaríamos con lo fantástico o lo real maravilloso, como la licantropía o el vuelo de una mujer gracias a su falda.

Este hallazgo cervantino, el de presentar como verosímil lo aparentemente poco creíble, sirve para poner ante los ojos del lector imágenes sorprendentes e intensificar así la capacidad de conmoción, y también de entretenimiento, de la

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

novela. Sin embargo, una vez que el peso de la normativa retórica ha decaído en la narrativa, nos cuesta más entender la necesidad de justificar la verosimilitud del relato y los mecanismos asociados a esta actitud narradora, lo que podría explicar el cambio en la valoración de la misma que se produce entre los siglos XVIII y XIX.

4. La propuesta estética de Cervantes en el *Persiles*: nuevas perspectivas para la crítica

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles [...], admiren, suspendan, alborocen y entretengan. (*Quijote* I, 47)

La intención de Cervantes en el *Persiles* está, de manera explícita, en la imitación de Heliodoro, que fue capaz de introducir en el molde retórico culto de lo verosímil una multiplicidad de aventuras, imágenes sorprendentes y lances inesperados. Aunque denostados por la crítica cuando aparecían sin justificación en obras populares, era sabido que estos elementos deleitaban al público, por ello Cervantes se esfuerza por crear en su última entrega narrativa un marco ficcional en el que la presencia de estos elementos quede justificada.

En el *Persiles* se invita al lector a un recorrido rico en estímulos visuales, en imágenes y visiones de cuya contemplación se obtiene placer estético. Conseguir este propósito dentro del marco retórico de la verosimilitud no es sencillo. Para lograrlo, Cervantes pone en pie una serie de artificios, cajas chinas o testimonios interpuestos. En el caso de la écfrasis, desdibuja los límites entre lo real y lo fingido, interpone la percepción particular de los personajes y centra su atención en la descripción de visiones, más que de imágenes reales. La presencia en el texto de objetos artísticos: pinturas, esculturas y arquitecturas, contribuye también, por su propia cualidad artificiosa, a este enriquecimiento de lo verosímil.

El texto va generando así una atmósfera de apariencia simbólica, un universo sobre el que aplicar una mirada exegética basada en el pensamiento analógico. La crítica ha intentando en diversas ocasiones realizar lecturas alegóricas capaces de dotar al texto de una lectura unitaria. Sin embargo, la diversidad de las posibilidades planteadas nos advierte de la dificultad de este propósito. Cabe plantearse si lo que

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

ocurre es que Cervantes no aspira a explicar el mundo a través de los símbolos, sino a crear un mundo de símbolos, de imágenes impactantes y écfrasis, un tejido plagado de posibles significados, en el que el lector puede complacerse y deleitarse trazando ejes de simetría, descubriendo escenas paradójicas o identificando correspondencias. Estaríamos ante una poética de isotopías visuales que, como ocurre en algunas obras líricas, da a la imagen valor en sí misma, como sugerencia cuyo significado no siempre puede descifrarse de manera unívoca.

La aplicación de esta poética plantea dificultades en una obra narrativa extensa, menos proclive a las relecturas propias de la lírica y al disfrute de las imágenes del texto fuera del tiempo, desligadas de una línea cronológica. El lector de narrativa tiende a buscar un hilo que actúe como asidero y ordene las acciones. En el *Persiles* este hilo se enreda en la primera mitad de la obra a la manera de Heliodoro. En los dos últimos libros parece estirarse y tomar la forma del camino de peregrinación. En ambos casos la estructura temporal es compleja y más aún si consideramos las referencias cronológicas externas o los relatos intercalados. Como ha constatado la crítica con sus diversas propuestas, no siempre es fácil encajar de manera evidente todas las piezas. Resulta significativo al respecto que, cuando los propios personajes pretenden resumir su historia recurran a un elemento visual, al *lienzo peregrino*, cuya lectura a golpe de vista puede dejar de lado la linealidad temporal.

La propuesta cervantina en el *Persiles* no responde a las condiciones cronológicas o de profundidad psicológica de los personajes, propias de la novela moderna que deriva del *Quijote*. El *Persiles* se inscribe en la tradición culta de su época, en el intento de llevar la variedad y el placer de la contemplación de lo insólito a un marco que pudiera responder a la exigencia retórica de lo verosímil. La riqueza descriptiva, la multiplicidad de écfrasis y los diversos procedimientos visuales que aparecen en el texto forman parte del variado espectáculo que el autor despliega ante los ojos del lector para sorprenderlo, captar su atención y suspender su ánimo. Se trata de un propósito emotivo compartido con buena parte de las manifestaciones artísticas de la época, en las que el retrato del sentimiento y su codificación, son un importante material de trabajo.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Los objetos artísticos y las visiones inesperadas parecen prestarse a la interpretación simbólica. Crean, para el placer del lector, un tejido significativo rico en relaciones y correspondencias. La crítica ha indagado en sus posibles interpretaciones. Sin embargo, la búsqueda de una lectura alegórica que dé un sentido global y trascendente al texto no ha arrojado resultados concluyentes. La propuesta de Cervantes en el *Persiles* pertenece más al ámbito de lo estético que al de lo filosófico o teológico, como por otra parte es propio de la literatura. El texto está abierto a distintas interpretaciones, el autor ha creado un tejido simbólico propicio para ellas, pero la ambigüedad de las imágenes y su carácter abierto no permiten fijar una única lectura. Cualquier propuesta que se realice en la línea de la interpretación alegórica habrá de asumir que se suma a una larga lista y que difícilmente podrá invalidar el resto de lecturas anteriores.

Las ékfrasis y los pasajes descriptivos del *Persiles* forman parte de una retórica de la ficción que hace de los elementos visuales una pieza clave de la variedad en el texto y que invita al placer lector a través de la sorpresa, la conmoción y la paradoja visual. La ausencia de un sentido alegórico global, o la multiplicidad de posibles respuestas cuando éste se busca, no ha de entenderse como una condición problemática. El aprecio que el cervantismo profesa por Cervantes, su condición de símbolo cultural y la riqueza de sugerencias que encontramos en sus textos nos han brindado la posibilidad de pensar en él como un sabio de casi todo; de ahí que se haya indagado en el *Persiles* buscando una lectura alegórica o trascendente. Sin embargo, no es esta una condición necesaria para la apreciación de las obras ficcionales.

La propuesta de Cervantes en el *Persiles* es, fundamentalmente, estética. Se trata de la pintura de un mundo visual en el que la ékfrasis desempeña un papel protagonista en la construcción de la ficción. Este tejido imaginario busca, en primer lugar, la respuesta emocional del lector, captar su atención. Las lecturas e interpretaciones, a las que pueden dar pie las correspondencias entre imágenes, tienen como finalidad el placer estético e intelectual, que se obtiene navegando en un mundo lleno de imágenes sorprendentes y señales. A la pregunta que se plantea la crítica sobre si se trata de una obra trascendente o de entretenimiento, la respuesta

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

podría ser que el *Persiles* es todo lo serio que pueden llegar a ser los textos ficcionales, capaces de poner en pie un mundo propio y de invitar al lector a maravillarse y sorprenderse con el espectáculo que se despliega ante sus ojos en este universo.



Ilustración 4: Los cuatro libros del *Persiles* [Imprenta de Sancha. 1802]

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

IV CONCLUSIONS (English version)

1. The *Persiles*: a network of ekphrasis and visual references

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida. (*Quijote* I, 47)

The *Persiles* is full of striking images that, little by little, create a network of motifs repeated all over the story. The ekphrasis referring to artworks is not an exception, and elements such as the portrait, linked to the Platonic reflection on originals and copies or the Neoplatonic vision of love, reappear again and again throughout the text. This creates a mirror effect that seems to multiply the characters and unfold them in different symmetries. In other cases, like the images of the *Pieta*, what we find is the repetition of a visual motif embodied in different characters. Talking about spaces and architectures, elements such as caves or hermitages are also frequent and their appearance is associated with meanings and symbolic values in each new mention.

These ekphrasis create in the text a web of relations and correspondences of symbolic appearance, whose interpretation is not univocal. The ekphrasis seem to work as a mechanism to generate allusions that, however, are not easy to unravel. This is the fact that explains the divergence of critical interpretations and allegorical readings that the work has received over the years. More than a possible loss of referents caused by the passage of time, the *Persiles* seems to respond to the typical Cervantes ambiguity. The author tries to find how to narrate with images, and in doing so, adopts the same aesthetic point of view as when he narrates with words. He gives priority to perspectivism, that makes possible a duality of interpretations.

The *Persiles* is a sample of Cervantes' search for variety and unity. The variety would be, in the case of visual elements, in the multiplicity of images that are described, curious objects or surprising visions, which aim to capture attention and

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

suspend the reader's mood. The unity would be given by the network of references that is established between them thanks to the repetition of visual motifs. The contrast between the natural elements and the built ones in caves and hermitages, for example, or between the true love and the love dedicated to a portrait, reappears in successive occasions in the text and contributes to create a network of visual isotopies that provide structural unity to the work.

With these ekphrasis it happens something more frequent in the poetic images of lyrical works. In these cases, the network of suggestions and the isotopies created are a fundamental part of the structure of the text. Nevertheless, it is not always necessary to establish an interpretive reading of all of them or an allegorical key that gives them a unique meaning. Thanks to the ekphrasis, Cervantes narrates in the *Persiles* without saying, the author decides to show instead of telling, which does not imply that the images hide a secret meaning that must be deciphered. It invites the reader to a visual walk in which the pleasure is in the variety and the surprise, in the visual paradoxes, the correspondences and references between different images.

The structural unity provided by this network of ekphrasis and visual elements collaborates with that of the different actions of the work. In fact, it seems sometimes more consistent than this. The plot is organized in the Heliodorus' way in the first books and it is developed along the pilgrimage path in the second half. But the appearance of motifs such as the portrait is constant in all four books. Even the characters themselves seem to be lost in the jungle of stories embedded in the story. His reflections aloud about the length and complexity of these stories show that the author himself was aware of the challenge of reading the book. The text cohesion provided by the network of visual references, ekphrasis and images that are repeated gains strength with the rereadings, which is problematic in a work with the extension of the *Persiles*.

In his narrative work, Cervantes tries different novelistic models, in the case of the *Persiles* it seems to test the capacity of the genre to become a framework of multiple adventures and visual suggestions. As if it were an altarpiece, there is a global structure capable of containing in itself multiple particular episodes that, at the

same time, refer to each other. In each of them, the author seeks the surprise, amazement or emotion of the spectator, while a series of visual motifs or repeated ekphrasis joint the stories.

This network of visual suggestions creates a symbolic appearance that invites us to look for a global allegorical meaning of the text. Nevertheless, it has been difficult for criticism to find a univocal interpretation. This can make us think if the proposal of Cervantes is focused on the search for a serious or transcendent meaning or on the creation of a universe of varied stories. The study of the ekphrasis in the *Persiles* invites us to the search for the reading pleasure when entering this universe full of images and visual references.

2. At a glance: simultaneity and impact of artistic images

Con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren. (*Quijote* I, 47)

This aesthetic proposal with independent but related histories, like in an altarpiece, is shown in a visible way in the description of the pilgrim canvas (*lienzo peregrino*). When the characters decide to tell their story, they do not opt for a chronicler, but for an artistic device that, at a glance, is able to show all the vicissitudes experienced. Cervantes uses the simultaneity of visual perception to put in order the complicated structure that he has chosen for his story. Writing and painting are different in their reception process. The first one is linear, but visual arts allows the understanding of the work at a glance. Later, the viewer can see the details and pass from one to another without a predetermined order. Converted into their luggage, thanks to the *lienzo peregrino*, the Nordic adventures will accompany the protagonists in their journey through the Southern countries. Metaphorically and literally, they will carry the northern vicissitudes on their backs.

The linearity of writing, especially in an extensive work, makes the reader leave behind the frozen landscapes. The simultaneity of the visual, however, allows

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékphrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

to have the two halves in front, as in *The Burial of the Count of Orgaz* (*El entierro del conde de Orgaz*). The *Persiles* shows a duality similar to the Mannerist opposition between the two universes that appear in the painting. There is a cold and mysterious world, with figures that seem to distance from verisimilitude, and a more warm and earthy one, where it is possible to recognize familiar faces among the characters. The pilgrim canvas (*lienzo peregrino*) of the *Persiles*, would surely show a similar duality, in fact, its presence in the last two books is an open window to those frozen locations.

The plastic arts of the time, especially in painting, pay attention to the expression of emotion, to the gestures of the characters used to communicate their moods. The search for pathos and visual impact is also common in sculpture. In the *Persiles*, Cervantes introduces these resources thanks to the ekphrasis and other visual procedures used to impact the reader's mood. In the *Quixote*, the psychology of the characters is the element used to create an emotional connection with the reader. But in the *Persiles*, images or gestures are the resource used to impact the public.

In the *Persiles* the reader's admiration is recurrently sought and, as in the rhetorical art of memory or in the Greek novels, powerful images are placed in front of them. In the first part of the book, the Nordic atmosphere is new and works as an important resource to generate surprise. In the Southern chapters the described scenarios could be more familiar to the supposed reader, then the focus is on the emotional impact that these locations have on the admired Nordic eyes of the characters. Cervantes knows that emotion is contagious. Then, when the visual scenario may not be so striking, he invents a spectator capable of contemplating them with surprise.

The plurality of voices and the complexity of the narrative mechanism in *Don Quixote* becomes in the *Persiles* a plurality of looks. Not only the ekphrasis is built, but also the attitude of the character who contemplates it. Sometimes, rather than seeing the described object, we see who looks at it. It is produced an effect that we could call metavision. We look at works of art, landscapes or cities through the eyes

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

of others. In this way, the reader is infected by the emotion of the characters and, at the same time, the verisimilitude of the story is protected, especially when the person describing the vision is one of the characters. Anyway, what he offers us is his particular perception that may have been misleading or unfocused.

For the readers the Nordic landscape is spectacular, for the characters what is surprising is the Southern environment. The view of churches, monasteries and cities it is full of visual impact for them. The ekphrasis of these elements are not so detailed, they do not become explanatory paragraphs trying to prove their verisimilitude, as it happens in some Nordic passages. They focus on the emotional response of the characters. Sometimes, the description is only a short mention, the focus is in the impression it causes in the group of pilgrims. In this way, Cervantes makes us see what is familiar to us with new eyes. If we look with enough attention and capacity for surprise, the world that surrounds us can also become a show full of signs, correspondences and symmetries.

The ekphrasis of the *Persiles* are an important part of the resources used to catch the attention of the reader, turned almost into a spectator. Images are the means of expression and production of emotions in the text. The feeling is not manifested through psychology, but it is visualized, it becomes external. For this reason we find images that represent mental states of the characters. What they dream or imagine is what reveals their mood. The mental images are so powerful that they can affect the one who contemplates them.

The richness of descriptions in the *Persiles* and its status as a book of pilgrims, structured like a travel, could make us think that Cervantes, when writing, looks to reality. The chapters linked to the Southern world have been related to the quixotic world of inns and roads. However, the ekphrasis that appear in the text are closer to imagined visions than to elements actually contemplated. Despite being in Italy on the early seventeenth century, no truly existing works of art are described. The portrait of Auristela or the pilgrim canvas (*lienzo peregrino*) are Cervantes' ideas. When the group of pilgrims arrives in recognizable scenarios, the description is summarized in some impressions and does not present in detail the visual reality

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékphrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

surrounding the characters, as we can see in the description of the Roman temples. The visual in the *Persiles* is far from the photographic, it is not the portrait of a supposed contemplated reality, but the creation of a world of suggestive images capable of capturing the attention of the readers.

3. Ekphrasis of the ideal but according to verisimilitude

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante. (*Quijote* I, 47)

The abundance of descriptive passages has been associated, especially since the nineteenth century, with realistic aesthetics. In the *Persiles*, however, the ekphrasis does not tend to the reproduction of what is seen, but to the portrait of what is imagined, to the verbal construction of ideal images. The limit of these images would be in the verisimilitude predicated in the rhetorics of Aristotelian roots followed by Cervantes. The writing, and with it the images that are described, move between the intention to surprise the reader and the need to maintain a certain poetic decorum. Cervantes tries to keep the fictional pact active with a cultured reader reluctant to what he called nonsense (*disparate*).

In the *Persiles*, Cervantes explores the limits of the verisimilitude and seeks to widen its margins, aware of the poetic value of unexpected and shocking images. He finds a good model for it in Greek novels. The distant location in the first part of the story serves this purpose. Incredible images could be found in an unknown world. On other occasions, as in the case of the flying carpet and the wolf woman that Rutilio sees, Cervantes uses the point of view of the character. Between the shocking image and the narrator is the perception of Rutilio, who tells us what he saw. If the reader finds impossible what is presented in front of their eyes, then he can ask the character about the accuracy of his words.

The interposed testimony serves to make credible what might seem fantastic. In these cases the ekphrasis does not refer to a reality, but to a vision. The reference

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

of the description is, fundamentally, in the mind of the person presenting it. He assures us that he tells what he has seen with his own eyes but, being a mental image, it could be an imagination, a dream or a deformed perception of what actually happened. As in so many cases, the author does not tell us how things are, but prefers to show us what they look like: Mambrino's helmet or barber's basin? In the *Persiles*, when the descriptions present especially unlikely images, the narrator takes a step back and does not tell us what he thinks about them. He prefers to show the impact created on the characters.

Cervantes leaves in the hands of the reader the ability to question the stories and images that are presented to him, without questioning the likelihood of the narrator. It not only leaves in our hands the possibility of judging the messenger, but he himself does it when some of the characters that listen to Periandro question his story. Anticipating the possible reaction of readers, who might doubt about this fiction or criticize it, the metaliterary game makes Cervantes critical of himself. This criticism, or rather literary self-criticism, appears in the voice of other characters. The author uses them to perform, simultaneously, the work of telling and the assessment of what has been told. The work of the author becomes visible in a manner analogous to what happens in Diego Velázquez's *Las meninas*.

In the case of ekphrasis and visual procedures, this set of Chinese boxes allows us to expand the margins of the plausible by creating fictional frames. The visions or images apparently more incredible are inserted into the network of the testimonies of the characters. The reader can enjoy their contemplation without breaking the rhetorical principles that guide Cervantes. The ekphrasis of the *Persiles* move in the space in tension that is generated between the rhetorical conditioners and the pretension to surprise, to move and to invite the reader to enjoy a world full of visual references.

When responding to this double condition, the simultaneous search for the likelihood and suspension of the reader's mood, Cervantes uses a strategy already present in *Don Quixote*, to blur the boundaries between the fictional and the real. In the first case, this blurred border is applied to the identity of the characters

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

themselves: Are they who they think they are? Are they who others tell them they are? Are they who they want to be? The philosophical dimension of these issues, and their relevance, explain the validity of the *Quixote* over time.

In the case of the *Persiles*, the fuzzy boundary between the real and the fake is applied, on numerous occasions, to what is seen and described. Together with the ekphrasis of the real, or what at least seems so, we find the ekphrasis of the feigned, which, however, also seems to have something true. Cervantes describe paintings, hermitages or monasteries, but also dreams, costumes or plays. He introduces into a text, presented as credible, elements that today we would relate to the fantastic or the marvelous real, such as lycanthropy or the flight of a woman thanks to her skirt.

Presenting as plausible what could be little credible it is a resource that Cervantes uses to show the readers surprising images. In this way, he intensifies the power of commotion, and also of entertainment, of the novel. However, now, when the importance of rhetorical rules has declined, it is harder for us to understand the need to justify the verisimilitude of the story and the mechanisms associated with this narrative attitude. This could explain the change in the assessments of the novel between the eighteenth and nineteenth centuries.

4. The aesthetic proposal of Cervantes in the *Persiles*: new perspectives for criticism

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles [...], admiren, suspendan, alborocen y entretengan. (*Quijote* I, 47)

The intention of Cervantes in the *Persiles* is, explicitly, the imitation of Heliodorus, who was able to introduce in the rhetorical frame of verisimilitude a multiplicity of adventures, surprising images and unexpected sets. These elements were not appreciated at that time by academics when appearing without justification in popular works. Nevertheless, it was known that they delighted the public. So, Cervantes tries to create in its final piece a fictional framework in which their presence is justified.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

In the *Persiles* the reader is invited to a journey rich in images and visions whose contemplation generates aesthetic pleasure. Achieving this purpose within the rhetorical framework of verisimilitude is not easy. To get this, Cervantes sets up a series of artifices, Chinese boxes or interposed testimonies. In the case of ekphrasis, it blurs the limits between the real and the feigned, interposes the particular perception of the characters and focuses its attention on the description of visions, rather than real images. The presence in the text of artistic objects: paintings, sculptures and architectures, also contributes, by its own artificial quality, to this enrichment of the credible fiction.

The text thus generates an atmosphere of symbolic appearance, a universe in which the reader can apply an exegetical view based on analogical thought. Academics have tried on several occasions to find allegorical interpretations that would give to the text a unitary meaning. However, the diversity of the possibilities that they have found warns us of the difficulty of this purpose. Maybe Cervantes does not aspire to explain the world through symbols, but rather to create a world of symbols, of shocking images and ekphrasis, a network full of possible meanings. In it the reader can be pleased and delight tracing axes of symmetry, discovering paradoxical scenes or identifying correspondences. Then, we would be in front of a poetics of visual isotopies that, as in some lyrical works, gives value in themselves to the images, as a suggestion whose meaning can not always be deciphered in a univocal way.

The application of this poetics is problematic in an extensive narrative work, difficult for the typical rereadings of lyric poetry or for the enjoyment of the images out of the timeline. The narrative reader tends to look for this chronological line that works as a handle and orders the actions. In the *Persiles* this line is knotted at first in the manner of Heliodorus. In the last two books it seems to stretch and take the form of the pilgrimage path. In both cases the temporal structure is complex, especially if we consider the external chronological references or the interleaved stories. It is not always easy to fit all these pieces, as we can see in the diverse proposals of academics. When the characters themselves try to summarize their history, they use a

visual element, the pilgrim canvas (*lienzo peregrino*), whose reading at a glance can leave temporal linearity aside.

The Cervantes' proposal in the *Persiles* is not related to the chronological or psychological depth of the characters typical of the modern novel derived from *Don Quixote*. The *Persiles* is inscribed in the cultured tradition of his time. It attempts to bring the variety and pleasure of the contemplation of the unusual to a framework that could respond to the rhetorical requirement of the verisimilitude. The descriptive wealth, the multiplicity of ekphrasis and the diverse visual procedures that appear in the text are part of a varied show created by the author to surprise the reader, capture his attention and suspend his mood. We can find this emotional purpose in many artistic manifestations of the time, in which the portrait of the feeling and its codification are an important work material.

Art objects and unexpected visions invite us to symbolic interpretation. They create, for reader's pleasure, a significant network rich in relations and correspondences. The critic has investigated its possible interpretations. However, the search for an allegorical reading that gives us a global and transcendent meaning has not produced conclusive results. The proposal of Cervantes in the *Persiles* belongs more to the field of aesthetics than to philosophy or theology, as it is usual in literature. The text is open to different interpretations, the author has created a symbolic world suitable for them, but the ambiguity of the images do not allow to fix a single reading. Any proposal made in the line of allegorical interpretation must assume that it is added to a long list and that it will be difficult to invalidate the rest of the previous readings.

The ekphrasis and the descriptive passages of the *Persiles* are part of a rhetoric of fiction that makes the visual elements a key piece of variety in the text. It invites the reader to pleasure through surprise, commotion and visual paradox. The absence of a global allegorical sense, or the multiplicity of possible answers when it is sought, should not be understood as a problematic condition. The admiration that cervantism feel for Cervantes, his status as a cultural symbol and the wealth of suggestions found in his texts have given us the possibility of thinking of the author

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

as a sage of almost everything. For that reason the *Persiles* has been investigated looking for an allegorical or transcendental reading. However, this is not a necessary condition for the appreciation of fictional works.

The proposal of Cervantes in the *Persiles* is, fundamentally, aesthetic. It is the painting of a visual world in which the ekphrasis plays a leading role in the construction of fiction. This imaginary universe seeks, in the first place, the emotional response of the reader, to capture their attention. The readings and interpretations suggested by correspondences between images have the purpose of creating aesthetic and intellectual pleasure. We find it sailing in a world full of amazing images and signals. To the question posed by academics of whether it is a transcendent or an entertaining book, the answer could be that the *Persiles* is as serious as fictional texts can be. And the best of them are able to set up a world of their own and invite the readers to marvel and be surprised by the spectacle that unfolds before their eyes in this universe.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Coda

Cayendo en el error que señalábamos antes, el de encontrar en los textos cervantinos premoniciones de casi todo, podríamos recordar ahora al estudiante pardal del prólogo del *Persiles* y ver en él una imagen de todos los que en algún momento hemos estudiado a Cervantes. Así charlaba con el autor cuando se cruzaron sus caminos:

-¡Sí, sí, este, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!

Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas y, así, abrazándole por el cuello (donde le eché a perder de todo punto la valona), le dije:

-Ése es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho. Vuesa merced vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta de camino. (*Persiles*, prólogo)

El autor evita los elogios y las grandilocuencias y nos invita a una conversación que, en el caso del *Quijote*, es el jugoso diálogo entre el hidalgo y su escudero. En el caso del *Persiles*, esta charla es la narración de un viaje repleto de escenas insólitas e inesperadas. Escuchemos lo que nos cuenta en sus textos y hagamos de la labor crítica una continuación de ese diálogo, siempre rico y novedoso, con Cervantes.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?
La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Índices y bibliografía

Ilustraciones y nota sobre sus fuentes

A pesar del enorme contenido visual del *Persiles*, y del éxito de sus primeras ediciones, el número de imágenes que circulan vinculadas al texto no es, ni mucho menos, comparable al fenómeno del *Quijote*. De hecho, resulta sorprendente que, si buscamos en la Biblioteca Nacional de Madrid entre las ediciones ilustradas del *Persiles*, lleguemos a las de Sancha (1802) o la viuda de Ibarra (1805) para encontrar los primeros ejemplos. Las ilustraciones que aparecen en la tesis proceden de las mismas. En el caso de la edición de Sancha, se dispone también de un álbum con quince dibujos que recogen los bocetos previos a los grabados. Las fuentes son las siguientes:

[Álbum de Rossi, Rodríguez y Alcántara ca. 1802]

Rossi, Andrés; Antonio Rodríguez y Francisco Alcántara. *Dibujos para una edición de Persiles y Sigismunda*. ca. 1802. Signatura BN: DIB/15/16. Descripción: Álbum con quince dibujos sobre papel amarillento verjurado: pluma, pincel y aguada de tinta china; 258 x 175 mm.

[*Persiles*. Imprenta de Sancha. 1802]

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1802. 2 vol. Signaturas BN: R/32419 vol.1 y R/32420 vol.2

[*Persiles*. Imprenta de la viuda de Ibarra. 1805]

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1805. 3 vol. Signaturas BN: R/14400 vol.1, R/14401 vol.2 y R/14402 vol.2

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Periandro saliendo de la mazmorra [Rossi, Rodríguez y Alcántara ca. 1802].....	30
Ilustración 2: Lamento de Sigismunda [Imprenta de la viuda de Ibarra. 1805].....	133
Ilustración 3: Periandro saliendo de la casa de Hipólita [Rossi, Rodríguez y Alcántara ca. 1802].....	290
Ilustración 4: Los cuatro libros del Persiles [Imprenta de Sancha. 1802].....	302

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

Bibliografía (orden alfabético)

- Alarcos Martínez, Miguel. «La deuda de las Novelas ejemplares con el género grecobizantino: en torno a ciertos motivos y personajes». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 11-21.
- Alberti, León Battista. *De re aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991.
- . *Tratado de pintura*. Editado por Carlos Pérez Infante. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Alburquerque, Luis. «La écfrasis en el Quijote». En *Actas del congreso internacional: El Quijote en el pensamiento crítico-literario, junio 2005*. Madrid: CSIC, 2008.
- Alcalá Galán, Mercedes. «El Persiles como desafío narrativo». En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 6-11 de julio de 1998*, 1:409-14. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- . «La Representación de Lo Femenino En Cervantes: La Doble Identidad de Dulcinea y Sigismunda». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19, n.º 2 (1999): 125-39.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Editado por Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1993.
- Allen, Kenneth. «Aspects of Time in “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”». *Revista Hispánica Moderna*, n.º 36 (1970): 77-107.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, y Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Critica, 1984.
- Andrés, Christian. «El sistema de los objetos y su función novelística en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, 179-206. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Aoiz, Javier. «La evidencia en la filosofía antigua». *Azafea: revista de filosofía*, n.º 14 (2012): 165-79.
- Arellano, Ignacio. «Elementos emblemáticos en “La Galatea” y el “Persiles”». editado por Jeremy Robbins y Edwin Williamson, 157-70. Oxon-New York: Routledge, 2005.
- Arias de Cossío, Ana María. *El arte del Renacimiento español*. Madrid: Encuentro, 2009.
- Aristóteles. *Poética. Retórica*. Editado por Claudia González. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2017.
- Armas Wilson, Diana de. *Allegories of love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.
- Arredondo Sirodey, Soledad. «El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro». *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2008): 151-70.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Artaza, Elena. *El ars narrandi en el siglo XVI español*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.
- Artemidoro de Daldís. *La interpretación de los sueños*. Editado por E. Ruiz García. Madrid: Gredos, 1989.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Vol. 7. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1958.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por J. Villanueva y E. Ímaz. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional». En *Suma Cervantina*, editado por Edward C. Riley y Juan Bautista Avalle-Arce, 199-212. Londres: Tamesis Book Limited, 1973.
- Azaustre, Antonio, y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Azorín, J. Martínez Ruiz. «Al margen del “Persiles”». En *Al margen de los clásicos*, 121-46. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915.
- . *Con Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- Baena, Julio. *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.
- . «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: La Utopía Del Novelista». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 2 (1988): 127-40.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1975.
- Banal, Luisa. *L'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes*. Florencia: Le Monnier, 1923.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Battista della Porta, Giovanni. *Della fisionomia dell'huomo*. Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1627.
- Baumbach, Manuel. «Luciano, “Relatos verídicos”». En *La literatura griega y su tradición*, editado por Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales, 339-60. Madrid: Akal, 2008.
- Belting, Hans. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Múnich: C. H. Beck, 2000.
- Bembo, Pietro. *Los asolanos*. Traducido por José María Reyes Cano. Barcelona: Bosch, 1990.
- Benítez Noci, Cristina. «Gabinete de curiosidades». *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, n.º 2 (2014): 109-17.
- Best, George. *A True Discourse of the Late Voyages of Discoverie, for the Finding of a Passage to Cathaya, by the Northweast, under the Conduct of Martin Frobisher Generall*. Londres: Henry Bynnyman, 1578.
- Blanco, Mercedes. «Literatura e ironía en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”». En *Actas del II CINDAC*, 625-35. Nápoles: Giuseppe Grilli, Asociación de Cervantistas, 1995.
- . «Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética». *Criticón*, n.º 91 (2004): 5-39.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Blázquez Mateos, Blázquez. *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- Boccaccio, Giovanni. *Filócolo*. Traducido por Carmen F. Blanco Valdés. Madrid: Gredos, 2004.
- Boelich, Walter. «Heliodorus christianus». En *Freundesgabe für E. R. Curtius*. Berna: Franke, 1956.
- Borges, Jorge Luis. «Magias parciales del Quijote». En *El Quijote de Cervantes*, editado por George Haley, 103-5. Madrid: Taurus, 1984.
- Boruchoff, David A. «El fin de los amores de Teágenes y Cariclea y los fines del Persiles». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 1:221-38. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Brioso Sánchez, Máximo. «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua I». *Habis*, n.º 38 (2007): 249-70.
- . «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua II». *Habis*, n.º 39 (2008): 245-66.
- Brioso Sánchez, Máximo, y Héctor Brioso Santos. «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el Persiles y Sigismunda de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística». *Criticón*, n.º 86 (2002): 73-96.
- Brito Díaz, Carlos. «Porque lo pide así la pintura: La escritura peregrina en el lienzo del Persiles». *Anales cervantinos*, 1995.
- Brown, James H. *Imagining the Text: Ekphrasis and Envisioning Courtly Identity in Wirnt von Gravenberg's Wigalois*. Leiden: Brill, 2015.
- Calatrava Escobar, Juan A. «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración». *Gazeta de Antropología, Revista de antropología cultural, Universidad de Granada* 8, n.º 9 (1991).
- Cámara Muñoz, Alicia. «La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro». *Anales de historia del arte*, n.º 1 (2008): 121-34.
- Camillo, Giulio. *La idea del teatro*. Editado por Lina Bolzoni. Traducido por Jordi Raventós. Madrid: Siruela, 2006.
- Canavaggio, Jean. «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote». *Anales cervantinos*, n.º VII (1958).
- Cardano, Girolamo. *El libro de los sueños: interpretación sinesiana de todos los géneros de sueños*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999.
- Carducho, Vicente. *Dialogos de la pintura*. Florencia: Francisco Martinez, 1633.
- Caro Baroja, Julio. *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*. Madrid: Akal, 1988.
- . *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- . *Vidas mágicas e Inquisición*. Vol. 1. Madrid: Taurus, 1967.
- . *Vidas mágicas e Inquisición*. Vol. 2. Madrid: Akal, 1992.
- Casaldueiro, Joaquín. *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cascardi, Anthony J. «The Archaeology of Desire in Don Quixote». En *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, editado por Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson, 37-58. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Editado por Mario Pozzi. Traducido por Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 2011.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Crítica, 1987.
- Cervantes Saavedra. *Die Mühen und Leiden des Persiles un der Sigismunda*. Traducido por Anton M. Rothbauer. Vol. I. Stuttgart: Goverts, 1963.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1994.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Editado por Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1992.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Editado por Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Editado por Isaías Lerner y Isabel Lozano Renieblas. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Obras completas de M. C. III-IV*. Editado por Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.
- . *Novelas ejemplares*. Editado por Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Sigismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías*. Editado por Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- Checa Cremades, Fernando. «Museo Nacional del Prado. Enciclopedia online», 15 de septiembre de 2009. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro-tiziano/>.
- . *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. San Sebastián: Nerea, 1994.
- Cicerón, Marco Tulio. *El orador*. Traducido por Antonio Tovar y Aurelio Bujaldón. Madrid: Editorial CSIC, 1992.
- Civil, Pierre. «Arts visuels et art du récit dans le Persiles». *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n.º 327 (2003): 73-92.
- Close, Anthony J. «Theory vs. the Humanist Tradition Stemming from Américo Castro». En *Cervantes and his Postmodern Constituencies*, editado por Anne Cruz y Carroll Johnson, 1-21. Nueva York: Garland, 1999.
- Colahan, Clark. «El Persiles y las novelas de caballería». En *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, 261-67. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- . «Sulpicia y la sensualidad: un caso de pentimento petrarquista en Persiles y Sigismunda». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 281-90. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- . «Toward an Onomastics of Persiles/Periandra and Sigismunda/Auristela». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14, n.º 1 (1994): 19-40.
- Colonna, Francesco. *Sueño de Polífilo*. Editado por Pilar Pedraza. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Contreras, Jerónimo de. *Selva de aventuras*. Editado por Miguel A. Teijeiro Fuentes. Cáceres: Institución Cultural Fernando el Católico, 1991.
- Corcés Pando, Valentín. «Astrología y sueño en el “Persiles”». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 291-314. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Córdoba, Sebastián de. *Garcilaso a lo divino*. Editado por Glen R. Gale. Madrid: Castalia, 1971.
- Costa Vieira, María Augusta. «Cervantes, Machado de Assis y Luciano: antiguos y modernos». En *Cervantes y la modernidad*, editado por José Ángel Ascunce y Alberto Rodríguez, 223-42. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua española o castellana*. Editado por Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1995.
- Croce, Benedetto. «Cervantes. “Persiles y Sigismunda”». *Quaderni della «Critica»* 4, n.º 12 (1948): 71-82.
- Cuadrado Gutiérrez, Luis José. «Iconografía de la Virgen de la Piedad en la escultura». *Revista Atticus*, n.º 18, 19 (2012): 9-36, 9-27.
- Cueva Puente, Angel. «“Inarmonía cortesana-armonía de la naturaleza” como núcleo de sentido en la literatura áurea». En *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, 1:571-92. Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- Cull, John T. «Emblem Motifs in “Persiles y Sigismunda”». *Romance Notes* 32, n.º 3 (1992): 199-208.
- Darvasi, Adina. «El “Persiles” y la arquitectura de Roma en el siglo XVI». En *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas. Universidad hebrea de Jerusalem 2005*, 755-62. Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2008.
- Delicado, Francisco. *La lozana andaluza*. Editado por Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 2007.
- Demetrio. *Sobre el estilo*. Traducido por José García López. Madrid: Gredos, 1996.
- Díaz de Benjumea, Nicolás. *El Quijote de Benjumea*. Editado por Fredo Arias de la Canal. Barcelona: Rondas, 1986.
- Díez Borque, José María. *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, 2010.
- Díez Fernández, J. Ignacio, y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el Persiles». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* XII, n.º 2 (1992): 33-62.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza, 1988.
- D’Onofrio, Julia. «“...fuese y no hubo nada”. Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica». *Anales cervantinos*, n.º 46 (2014): 161-78.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- . «Ruperta y las reliquias de la muerte (Persiles, III, 16-17)». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 39-50.
- Egido, Aurora. «La memoria y el arte narrativo del Persiles». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, n.º 2 (1990): 621-641.
- . «Los trabajos en el Persiles». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 1:17-66. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- . «Poesía y peregrinación en “El Persiles”: el templo de la virgen de Guadalupe». En *Actas del III CINDAC, Menorca 1997*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley - Los Ángeles - Londres: University of California Press, 1984.
- . «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 3, n.º 1 (1983): 35-50.
- . «Persiles’ Retort: An Alchemical Angle on the Lovers’ Labors». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, n.º 1 (1990): 17-34.
- Emilio Orozco Díaz. *Manierismo y barroco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1975.
- Entwistle, William J. *Cervantes*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Erasmus de Rotterdam. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso (De copia verborum ac rerum)*. Traducido por Eustaquí Sánchez Salor. Madrid: Cátedra, 2011.
- Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Traducido por Tim Carter. Nueva York: Cambridge University Press, 2007.
- Farinelli, Arturo. «El último sueño romántico de Cervantes». *Boletín de la Real Academia Española* 9, n.º 42 (1922): 149-62.
- Félix Lope de Vega. *El peregrino en su patria*. Editado por Julián González-Barrera. Madrid: Cátedra, 2016.
- Fernández Herrero, Beatriz. *La utopía de la aventura americana*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia. «La evidencia retórica como rasgo interdiscursivo para un análisis comparado: oratoria, literatura y espectáculo». En *Literatura y espectáculo*, editado por Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico. Alicante: Universidad de Alicante, SELGYC, 2012.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- . *Cervantes’ Christian Roman: a study of Persiles y Sigismunda*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Frenk Alatorre, Margit. «Juegos del narrador en el “Quijote”». *Nueva revista de filología hispánica* 57, n.º 1 (2009): 211-20.
- Galí, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Galván, Luis. «Poesía y ficción en el Persiles: para una hermenéutica de la forma narrativa». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 101-16.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- García Arranz, José Julio. «Olaio Magno y la difusión de noticias sobre fauna exótica del norte de Europa en el siglo XVI». En *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari 2001*, 171-84. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2003.
- García Galiano, Ángel. «Cervantes y Heliodoro: un nuevo ejemplo de imitación». *Letras de Deusto* 19, n.º 44 (1989): 81-90.
- . «Estructura especular y marco narrativo en el Persiles». *Anales cervantinos*, n.º 33 (1995): 177-96.
- . *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Universidad de Deusto, Reichenberger, 1992.
- . «Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo». *Escritura e imagen*, n.º 6 (2010): 241-66.
- García Gual, Carlos. *Historias de amantes peregrinos. Las primeras novelas*. Madrid: Real Academia Española, 2019.
- . *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- . *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1988.
- García Mercadal, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- García-Sancho Martín, Luis. «El monasterio de Guadalupe y la docencia de la medicina». *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, n.º 1 (2012): 181-212.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. «Escandinavia y el Persiles: de la Geografía a la Historia». *Anales Cervantinos* 48 (2016): 221-42.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2007.
- Gil, Eusebio, ed. *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1999.
- Gombrich, Ernst H. «Icones Synbolicae. The Visual Imagen in Neo-Platonic Thought». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948): 163-92.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2009.
- González Hernando, Irene. «El tetramorfo». *Revista digital de iconografía medieval* 3, n.º 5 (2011): 61-73.
- González, Lola. «La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica». En *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, 1:905-16. Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- González Nieto, Luis. *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua*. Madrid: Cátedra, 2011.
- González Rovira, Javier. «Estrategias narrativas en “El peregrino en su patria”», 137-50. Lérida: Milenio, 2004.
- . *La novela bizantina de la edad de oro*. Madrid: Gredos, 1996.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- González-Barrera, Julián. *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger, 2011.
- Gracián, Baltasar. *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Editado por Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *El Criticón*. Editado por Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2004.
- Graf, Eric C. «Escritor/Excretor: Cervantes's "Humanism" on Philip II's Tomb». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19, n.º 1 (1999): 66-95.
- Graf, Eric Clifford. «Heliodorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Modern Novel». En *Ekphrasis in the age of Cervantes*. Cranbury, Chicago: Bucknell University Press, 2005.
- Güntert, Georges. «La pluridiscursividad del Persiles». En *Visiones y revisiones cervantinas, Actas del VII CINDAC*, editado por Christoph Strosetzki, 37-50. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Hansen, J.A. «Categorías epídícticas da ekphrasis». *Revista USP Sao Paulo*, n.º 71 (2006): 85-105.
- Harrison, Stephen. *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Pliegos, 1993.
- Hathaway, Baxter. *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1964.
- Hauser, Arnold. *Literatura y manierismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969.
- Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Traducido por David Romano. Madrid: Tecnos-Alianza, 2002.
- Heliodoro. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*. Editado por Francisco Lopez Estrada. Madrid: Aldus, 1954.
- . *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Traducido por Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1979.
- Hermógenes. *Sobre las formas de estilo*. Traducido por Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, 1993.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- Hipona, Agustín de. *La Ciudad de Dios*. Aigle: FV Éditions, 2015.
- Horacio, Quinto F. *Epistola ad Pisones*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1959.
- Hutchinson, Steven. «Las cosas del creer». En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 1998*, 1:586-91. Madrid: Castalia, 2000.
- . «Luciano, precursor de Cervantes». En *Cervantes y su mundo*, editado por A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, 3:241-62. Kassel: Reichenberger, 2005.
- Klarer, Mario. «Introduction». *Word & Image* 15, n.º 1 (1 de enero de 1999): 1-4.
- Lara Alberola, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967.
- Le Brun, Charles. *Fisiognomía de las pasiones*. Traducido por María del Mar Albero Muñoz. Madrid: Casimiro, 2015.
- Lee Cozad, Mary. «Cervantes and “Libros de Entendimiento”». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 2 (1988): 159-82.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducido por Sixto Castro. Barcelona: Herder, 2014.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *La España mental: el problema del Mal. Demonios y exorcismos en los siglos de oro*. Vol. 1. Madrid: Akal, 2004.
- Lollis, Cesare de. *Cervantes reazionario*. Roma: Pubblicazioni dell'Istituto Cristoforo Colombo, 1924.
- Longo de Lesbos. *Dafnis y Cloe*. Traducido por Jorge Bergua. Madrid: Alianza, 2002.
- Longo, Aquiles Tacio, y Jámblico. *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babilónicas*. Editado por Máximo Brioso Sánchez y Ángel Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1982.
- Lope de Vega, Félix. *Novelas a Marcia Leonarda*. Editado por Marco Presotto. Madrid: Castalia, 2007.
- López Alemany, Ignacio. «A Portrait of a Lady». En *Heliodorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Modern Novel*. Cranbury, Chicago: Bucknell University Press, 2005.
- López Alonso, Antonio. *Enfermedad y muerte de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1999.
- López de Ayala, Ignacio, trad. *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, 1564*. París: Librería de Rosa y Bouret, 1857.
- López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias*. Amberes: Juan Steelsio, 1554.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- . «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro». En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2:201-10, 1986.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Barcelona: Linkgua, 2007.
- Lovejoy, Arthur O. *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria Editorial, 1983.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 1998.
- . «El “Cervantes Reazionario” de Cesare de Lollis». En *Cervantes en Italia: X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Academia de España en Roma*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001.
- . «La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 10 (2005): 29-38.
- . «La función de la écfrasis en el Persiles». En *Actas del III CINDAC, Menorca 1997*, 507-15. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998.
- . «Sobre el barnaclas del “Persiles”». *Nueva revista de filología hispánica* 42, n.º 1 (1994): 143-50.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Lubac, André. «La France et les français dans le “Persiles”». *Anales Cervantinos* 1 (1951): 111-30.
- Lucas Alonso, Patricia. «El espacio erótico del gabinete de pintura: El caso del Persiles cervantino». En *El erotismo en la modernidad*, editado por Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso, 213-28. Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012.
- . «Imágenes y teatros en el palacio de los duques». En *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII CINDAC*, editado por Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, 425-37. Oviedo: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014.
- . «La écfrasis cervantina: del Quijote al Persiles». En *El retablo de la libertad. La actualidad del Quijote*, editado por Mianda Cioba, 138-50. Bucarest: Instituto Cultural Rumano, 2016.
- Lucía Megías, José Manuel. «¿Cómo era Cervantes? De la invención literaria al retrato de un mito». *Clío: Revista de historia*, n.º 158 (2014): 30-35.
- . «Escribir es vivir: la vida literaria de Madrid de Cervantes». En *La Corte de las Letras. Miguel de Cervantes y el Madrid de su época*, 21-39. Madrid: Imprenta municipal, 2016.
- . *La juventud de Cervantes / La madurez de Cervantes / La plenitud de Cervantes*. Madrid: EDAF, 2016, 2019.
- Luciano de Samósata. *Obras I: Relatos verídicos*. Traducido por Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1996.
- Lupi, Adela. «El “ut pictura poesis” cervantino: alegorías y bodegones en el “Persiles”». En *Volver a Cervantes, Actas del IV CINDAC-Lepanto*, 2:907-12. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- Lupi, Adelia. «El ojo de Cervantes hacia el arte en el Persiles». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 1:501-12. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Magno, Olao. *Historia de gentibus septentrionalibus*. Roma: Giovanni Maria Viotti, 1555.
- Mañero Lozano, David. «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique* 111, n.º 2 (diciembre de 2009): 357-85.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- . *Utopía y contrautopía en El Quijote*. Madrid: Visor, 2006.
- Márquez Villanueva, Francisco. «Erasmo y Cervantes, una vez más». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4, n.º 2 (1984): 123-38.
- Martín Morán, José Manuel. «El género del Persiles». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* XXVIII, n.º 2 (Otoño de 2008): 173-93.
- Martínez Arancón, Ana. *La batalla en torno a Góngora: selección de textos*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- Martínez de Bujanda, Jesús. «Un índice de libros permitidos». En *Homenaje a Eugenio Asensio*, editado por Luisa López Grigera y Agustín Redondo, 311-19. Madrid: Gredos, 1988.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Martínez, Francisco José. *Próspero en el laberinto, las dos caras del Barroco*. Madrid: Dykinson, 2014.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. París: José Corti, 1963.
- Mayans y Siscar, Gregorio. *Obras completas*. Editado por Antonio Mestre Sanchís. Valencia: Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1983.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote». En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 1:323-56. Santander: CSIC, 1941.
- . *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. II. Madrid: CSIC, 1962.
- . *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid: BAC, 1987.
- . *Orígenes de la novela*. Vol. II. Madrid: CSIC, 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*. Madrid: Ateneo científico, literario y artístico, 1920.
- Micozzi, Patrizia. «Imágenes metafóricas en la Canción a la Virgen de Guadalupe». En *Actas del II CINDAC*, 711-23. Nápoles: Giuseppe Grilli, Asociación de Cervantistas, 1995.
- Milicua, José. *Ojo crítico y memoria visual: escritos de arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.
- Miralles, Carlos. *La novela en la antigüedad clásica*. Edición: Primera. Barcelona: Labor, 1968.
- Molho, Maurice. «Para introducir el Persiles». En *De Cervantes*, 525-92. París: Editions Hispaniques, 2005.
- Moner, Michel. *Cervantès conteur: écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- Monfasani, John. *George of Trebizond: A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*. Leiden: Brill, 1976.
- Montaigne, Michel de. *Diario de viaje a Italia, por Suiza y Alemania*. Editado por Jaume Casals Pons. Barcelona: Península, 1986.
- Montero Reguera, José. «Miguel de Cervantes: el Ovidio español». En *AISO Actas III*, 327-34. Centro Virtual Cervantes, 1993.
- Morán, José Miguel, y Javier Portús. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Akal-Istmo, 1997.
- Morgado García, Morgado. «Los monstruos marinos en la edad moderna: la persistencia de un mito». *Trocadero* 1, n.º 20 (2008): 139-54.
- Mosquera, Santiago Fernández. «Introducción a las narraciones bizantinas españolas del siglo XVI: el “Clareo” de Reinoso y “La Selva” de Contreras». *Criticón*, n.º 71 (1997): 65-92.
- Moya García, Concepción, y Carlos Fernández-Pacheco Sánchez-Gil. «Una ermita quijotesca en el campo de Montiel albaceteño: San Pedro de Sahelices». *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, n.º 60 (2015): 67-86.
- Münster, Sebastian. *Cosmographiae universalis Lib. VI..* Basilea: Henrich Petri, 1550.
- Muñoz Iglesias, Salvador. *Lo religioso en «El Quijote»*. Toledo: I.T. San Ildefonso, 1989.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del “Persiles”». *Criticón*, n.º 99 (2007): 125-58.
- Navarrete Prieto, Benito. «Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII». En *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte*, 57-68. Badajoz: Asociación Cultural Lucerna-Sociedad Extremeña de Historia, 2015.
- Navarro González, Alberto. *Cervantes entre el «Persiles» y el «Quijote»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- . «La “Selva de aventuras” de Jerónimo de Contreras y “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 63-82. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Neri, Stefano. *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2007.
- Nerlich, Michael. «Die Macht des Bildes: Freiheit des Individuums und Kunst in Cervantes’ letztem Roman: Los trabajos de Persiles y Sigismunda». *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, n.º 47 (1998): 72-96.
- Nerlich, Michäel. *El Persiles descodificado o La divina comedia de Cervantes*. Madrid: Hiperión, 2005.
- Nevoux, Pierre. «El Persiles como novela épica». *Criticón*, n.º 111-112 (2011): 237-59.
- Núñez de Reinoso, Alonso. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. Editado por José Jiménez Ruiz. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997.
- Ordóñez García, David. «El Persiles en el siglo XVIII (la peregrinación, el viaje ilustrado y la estructura bizantina en las obras narrativas de Zavala y Zamora)». *Anales Cervantinos* 33 (1997): 197-216.
- Ortelius, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Amberes: Officina Plantiniana, 1595.
- Osten Sacken, Cornelia von der. *El Escorial: estudio iconológico*. Bilbao: Xarait, 1984.
- Osuna, Rafael. «El olvido del “Persiles”». *Boletín de la Real Academia Española* 48, n.º 183 (1968): 55-76.
- . «Las fechas del “Persiles”». *Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)* XXV, n.º 3 (1970): 383-433.
- . «Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el “Persiles”». *Anales cervantinos*, n.º 11 (1972): 69-85.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- Paleotti, Gabriele. «Discorso intorno alle imagini sacre e profane». En *Trattati d’arte del Cinquecento*, editado por Paola Barocchi, II:117-517. Bari, 1961.
- Palomo, Pilar. *La poesía de la edad barroca*. Madrid: Sociedad general española de librería, 1975.
- Palomo, Roberto J. «Una fuente española del Persiles». *Hispanic Review*, n.º 6 (1938): 57-68.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 2013.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Parodi, Alicia. «San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el Persiles». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 1:807-18. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Pedraza, Felipe B., y Milagros Rodríguez. *Manual de literatura española. III Barroco: Introducción, prosa y poesía*. Tafalla: Cénlit, 1980.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Cervantes y Lope: historia de una enemistad*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- Pelorson, Jean-Marc, y Dominique Reyre. *El desafío del Persiles*. Anejos de Criticón 16. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Pérez de Valdivia, Diego. *Aviso de gente recogida y especialmente de la dedicada al servicio de Dios*. Barcelona: Hieronymo Genoues, 1585.
- Pinotti, Andrea. *Estética de la pintura*. Traducido por Juan Antonio Méndez. Madrid: Antonio Machado Libros, 2011.
- Plinio Segundo, Cayo. *Historia natural*. Traducido por Jerónimo de Huerta. Madrid: Luis Sánchez, 1624.
- Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- Portús Pérez, Javier. «Expresión y emociones en la pintura española del Siglo de Oro». En *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, editado por María Tausiet y James S. Amelang, 283-306. Madrid: Abada Editores, 2009.
- . *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- . «“Las Hilanderas” como fábula artística». *Boletín del Museo del Prado* 23, n.º 41 (2005): 70-83.
- . *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Traducido por F. Díez del Corral. Madrid: Akal, 2011.
- Pseudo-Longino. *De lo sublime*. Traducido por Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzun R. Santiago de Chile: Metales pesados, 2005.
- Querol Gavaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2005.
- Ramon, Artur. *Falsas sirenas son*. Barcelona: Elba, 2016.
- Redondo, Agustín. «El Persiles, “libro de entretenimiento peregrino”». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, Vol. 1. Lisboa: Asociación de cervantistas, 2004.
- Rey Hazas, Antonio, y Juan Ramón Muñoz Sánchez, eds. *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*. Madrid: Verbum, 2006.
- Rico Verdú, José. *La lírica del Barroco. Introducción a Góngora*. Madrid: Uned, 2004.
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Ripa, Cesare. *Iconología*. Roma: Lepide Faeij, 1603.
- Riquer, Isabel de. *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- Rivero Rodríguez, Manuel. *La España de don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 2005.
- Roca Mussons, María A. «La mujer voladora del Persiles: maravillosa verosimilitud». En *Actas del III CINDAC, Menorca 1997*, 517-29. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998.
- Rodríguez de la Flor Adánez, Fernando. *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Rodríguez Peinado, Laura. «La crucifixión». *Revista digital de iconografía medieval* 2, n.º 4 (2010): 29-40.
- Rodríguez Posada, Adolfo. «La imagen en la literatura: Análisis crítico del tópico “ut pictura poesis” en el contexto aurisecular». Universidade de Santiago de Compostela, 2017. Tesis doctoral dirigida por César Domínguez Prieto.
- Romero, Carlos. *Para la edición crítica del Persiles: (bibliografía, aparato y notas)*. Seminario de Lingue e Lett. Iberiche / Università di Venezia 5. Milán: Cisalpino-Goliardica, 1977.
- Rosario Rivera, Medardo G. «El Persiles como mandala secreta, o de cómo Cervantes trasciende la autoridad eclesial de la época». En *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro: BIADIG, Biblioteca áurea digital*, 11:257-66. Pamplona: GRISO, Universidad de Navarra, 2010.
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*. Paris: José Corti, 1981.
- Rull Fernández, Enrique. «El viaje por España de los peregrinos en el “Persiles”». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 247-56.
- Sacchetti, Maria Alberta. *Cervantes' Los Trabajos de Persiles Y Sigismunda: A Study of Genre*. Londres: Tamesis, 2001.
- Sáez, Adrián J. «Los godos de Cervantes». *Rassegna iberistica* 41, n.º 110 (diciembre de 2018).
- Sánchez Iglesias, Alicia. «Deformaciones y exorcismos a través de las Relaciones de sucesos del Siglo de Oro». *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.º 12 (2012): 8.
- Sarrión Mora, Adelina. *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2006.
- Savj-Lopez, Paolo. *Cervantes*. Nápoles: R. Ricciardi, 1913.
- Schevill, Rudolph. «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. I. Introduction». *Modern Philology*, n.º 4 (1906): 1-24.
- . «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. II. The Question of Heliodorus». *Modern Philology*, n.º 4 (1907): 677-704.
- . «Studies in Cervantes I. Persiles y Sigismunda. III. Virgil's Aeneid». *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, n.º 13 (1908): 475-548.
- Selig, Karl-Ludwig. «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture». *Hispanic Review*, n.º 41 (1973): 305-312.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La écfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Servera Baño, José. «El paisaje soñado en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 295-305. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Settle, Dionyse. *A True Report on the Last Voyage into the West and Northwest Regions*. Londres: H. Middleton, 1577.
- Singleton, Max. «El misterio del Persiles». *Realidad: Revista de Ideas* 2 (1947): 237-53.
- Sola, Emilio. *Cervantes libertario, Cervantes antisistema, o por qué los anarquistas aman a Cervantes*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2016.
- Solís de los Santos, José. «Una edición crítica del soneto “Voto a Dios” de Cervantes». *Philologia hispalensis* 18, n.º 2 (2004): 237-61.
- Soupault Rouane, Isabelle. «Peregrinar por las islas: el relato insular en el Persiles». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, 1001-16. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Spadaccini, Nicholas, y David R. Castillo. «El Antiutopismo En Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: Cervantes y El Cervantismo Actual». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20, n.º 1 (2000): 115-32.
- Stegmann, Tilbert D. C. *Musterroman Persiles. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*. Hamburgo: Hartmut Lüdke Verlag, 1971.
- Stoichita, Victor I. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Stoopen, María. «El mito de la Edad de Oro en el Quijote y en La tempestad de William Shakespeare». En *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII CINDAC*, editado por Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, 546-53. Oviedo: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014.
- Suárez Miramón, Ana. «Lectura simbólica y claves históricas en el Persiles». *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, n.º 2 (2018): 297-309.
- Talavera, Fray Gabriel de. *Historia de nuestra Señora de Guadalupe*. Toledo: Tomás de Guzmán, 1597.
- Támara, Francisco. *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo*. Amberes: Martín Nucio, 1556.
- Tarkiainen, Viljo. *Miguel de Cervantes Saavedra: Elämä Ja Teokset*. Porvoo: Werner Söderström, 1918.
- . «Quelques observations sur le roman “Persiles y Sigismunda”». *Neuphilologische Mitteilungen*, n.º 22 (1921): 41-44.
- Tausiet Carlés, María, y James S. Amelang. *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Teijeiro Fuentes, Miguel A. «El recurso de la anagnórisis en algunas de las Novelas Ejemplares de Cervantes». *Anales cervantinos*, n.º 35 (1999): 539-70.
- . *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*. Cáceres: Ediciones Universidad de Extremadura, 1988.
- Teón, Hermógenes, y Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Traducido por María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1994.
- Teresa de Jesús. *Las Moradas*. Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, 2013.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- . *Libro de la vida*. Madrid: Club internacional del libro, 2009.
- Tesauro, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*. Turín: Bartolomeo Zauatta, 1670.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Torquemada, Antonio de. *Jardin de flores curiosas*. Amberes: Juan Corderio, 1575.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Crónica del rey pasmado*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Torres, Alfonso de. *Ejercicios de retórica*. Editado por M^a Violeta Pérez Custodio. Alcañiz-Madrid: CSIC, 2003.
- Tovar, Antonio. *Luciano*. Nueva versión directa. Barcelona: Labor, 1949.
- Trueba Lawand, Jamile. *El arte epistolar en el Renacimiento español*. Madrid: Támesis, 1996.
- Uribe, Imanol. *El rey pasmado*. Aiete Films / Ariane, 1991.
- Valencia, Gregorio de. *Commentariorum theologicorum tomi quatuor*. Venecia: Sessa, 1608.
- Vicente García, Luis Miguel. «Plotino y el problema de las estrellas: una solución para los neoplatónicos». *Revista española de filosofía medieval*, n.º 7 (2000): 189-96.
- Vieira, António. *Historia del futuro*. Editado por Luisa Trías Folch y Enrique Nogueras. Madrid: Cátedra, 1987.
- Vilanova, Antonio. «El peregrino andante en el Persiles de Cervantes». En *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . «Erasmus, Sancho Panza y Su Amigo Don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8, n.º 1 (1988): 43-92.
- . *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Editado por José Ortiz y Sanz. Barcelona: Akal, 1992.
- VV. AA. *Historia del Arte (vol. 3): La Edad Moderna*. Editado por Juan Antonio Ramírez. Madrid: Alianza, 1997.
- Webb, Ruth. «Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre». *Word & Image* 15, n.º 1 (1999): 7-18.
- Wheaton, Mark. «El Renato del Persiles: paralelos con la conversión religiosa de San Pablo y don Quijote». En *Peregrinamente Peregrinos, Actas del V CINDAC*, editado por Alicia Villar Lecumberri, 1:1081-88. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004.
- Williamsen, Amy R. «Beyond Romance: Metafiction in Persiles». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, n.º 1 (1990): 109-20.
- . *Co(s)Mic Chaos: Exploring «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana de Armas. «Splitting the Difference: Dualisms in Persiles». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* X, n.º 1 (1990): 35-40.

El *Persiles*: ¿una imagen o mil palabras?

La ékfrasis artística y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes

- Yates, Frances Amelia. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Ynduráin, Francisco, Rafael Osuna, Juan Bautista Avallé-Arce, y Bruce W. Wardropper. «Prosas narrativas». En *Historia y crítica de la literatura española. T. 3 Siglos de oro. El Barroco*, 174-85. Barcelona: Crítica, 1983.
- Zambrano, María, Edison Simons, y Juan Blázquez. *Sueños y procesos de Lucrecia de León*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Zappala, Michael O. «Cervantes and Lucian». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 33, n.º 1 (1979): 65-82.
- . *Lucian of Samosata in the Two Hisperias: An Essay in Literary and Cultural Translation*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990.
- Zimic, Stanislav. «El Persiles como crítica de la novela bizantina». *Acta neophilologica*, n.º 3 (1970): 49-64.
- . «Leucipe y Clitofonte y Clareo y Florisea en el “Persiles” de Cervantes». *Anales cervantinos*, n.º 13 (1974): 37-58.